

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Maria Aparecida Barbosa

O RITUAL DA PLENITUDE POÉTICA

uma análise da obra de E. T. A. Hoffmann, a partir do conto
"Der goldene Topf - ein Märchen aus der neuesten Zeit"
(O Pote de Ouro - um conto de fadas atual)

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em
Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina,
como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em
Literatura

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Medeiros

FLORIANÓPOLIS, 2000

O RITUAL DA PLENITUDE POÉTICA:

uma análise da obra de E.T.A. Hoffmann, a partir do conto

“De goldene Topf – ein Märchen aus de neuesten Zeit”.

(O Pote de Ouro – um conto de fadas atual)

MARIA APARECIDA BARBOSA

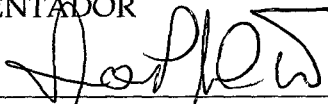
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

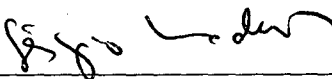


Prof. Dr. Sérgio Medeiros
ORIENTADOR

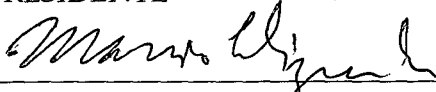


Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt
COORDENADORA DO CURSO

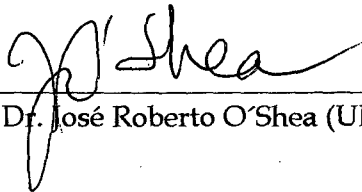
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Sérgio Medeiros
PRESIDENTE



Prof. Dr. Marcio Seligmann-Silva (UNICAMP)



Prof. Dr. José Roberto O'Shea (UFSC)

Profa. Dra. Maria Lucia de Barros Camargo (UFSC)
SUPLENTE

Agradeço ao CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, a concessão de uma bolsa de estudos que, durante um ano, me permitiu dedicação exclusiva a esta pesquisa.

Resumo

Nesta dissertação, discuto um aspecto que considero importante da obra de E. T. A. Hoffmann (1776-1822), a partir da leitura e análise do conto "O Pote de Ouro". O estudante Anselmo, herói desse "conto de fadas dos dias atuais", cumpre um ritual de iniciação, passando por uma "transformação ontológica", que é seu primeiro contato com o mundo *maravilhoso*. Ao longo de 12 *vigílias*, Anselmo distancia-se, gradualmente, da dimensão terrena da vida e ascende ao reino da Atlântida. Personagens de outros contos hoffmannianos, como o jovem artista Kreisler, o anacoreta Serapião e o famoso compositor Ritter Gluck, também perseguem a utopia da Atlântida, que é o final da jornada de todos eles. Será uma referência à criação estética, à alienação ou à loucura?

Comparando os estágios da aventura de Anselmo com as experiências desses protagonistas de outros contos, tento circunscrever o possível sentido simbólico da Atlântida. Meu propósito é compreender o significado dessa procura na literatura de Hoffmann.

Abstract

The present dissertation discusses an important aspect of E. T. A. Hoffmann's (1776-1822) œuvre. The discussion is based on the analysis of "Der goldne Topf". The student Anselmo, protagonist of this "fairy-tale of modern times", accomplishes a ritual of initiation by experiencing an "ontological transformation" which is his first contact with the so-called marvellous world. In the course of 12 *vigilias*, Anselmo withdraws step by step from the terrestrial dimension of life and reaches the realm of Atlantis. Figures out of other hoffmannian narratives, such as the young artist Kreisler, the hermit Serapion and the famous composer Ritter Gluck, are as well longing for the utopia of Atlantis which is the final end of everybody's endeavours.

Comparing Anselmo's adventurous stages with the experience of the above mentioned protagonists, the dissertation describes the simbolical signification of Atlantis. The dissertation's final aim is to understand the implication of this search in Hoffmann's literary œuvre.

Índice

Introdução	6
Primeira Parte	44
Segunda Parte	98
Conclusão	116
Apêndice	129
- O Anacoreta Serapião	
- Ritter Gluck	
- O Jovem Compositor Johannes Kreisler	
Bibliografia	163

Introdução

Nesta dissertação, discutirei um aspecto que considero importante da obra de E. T. A. Hoffmann (1776-1822), a partir da leitura e análise do conto "O Pote de Ouro"¹. O Estudante Anselmo, herói desse "conto de fadas dos dias atuais", cumpre um ritual de iniciação, passando por uma "transformação ontológica", que é o seu primeiro contato com o mundo *maravilhoso*². Ao longo de 12 *vigílias*, Anselmo distancia-se, gradualmente, da dimensão terrena da vida e ascende ao reino da Atlântida. Personagens de outros contos hoffmannianos, como o jovem artista Kreisler, o anacoreta Serapião e o famoso compositor Ritter Gluck, também perseguem a utopia da Atlântida, que é o final da jornada de todos eles. Será uma referência à criação estética, à alienação ou à loucura?

Comparando os estágios da aventura de Anselmo com as experiências desses protagonistas de outros contos, tentarei circunscrever o possível sentido simbólico da Atlântida. Meu propósito é compreender o significado dessa procura na literatura de Hoffmann.

¹ "Der Goldene Topf – ein Märchen aus der neuen Zeit" (O Pote de Ouro – um conto de fadas dos dias atuais). In: *Fantasiestücke in Callots Manier – Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten* (Quadros Fantásticos à maneira de Callot – do diário de um viajante entusiasta).

² Partindo do princípio de que a diferenciação entre natural e sobrenatural é clara, o estudioso francês Louis Vax distingue o "maravilhoso", contos baseados no sobrenatural puro, das "histórias de horror", contos de origem natural, e do "fantástico", contos que deixam o leitor na incerteza quanto à natureza dos fatos narrados. Para não me desviar do objetivo deste trabalho, me limitarei aqui a mencionar algumas referências bibliográficas importantes: Todorov, Tzvetan: *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992; Caillois, Roger: *Cohérences aventureuses au coeur du fantastique. La dissymétrie; Esthétique générative*. Paris 1976; Vax, Louis: "Thesen über das Phantastische" (Teses sobre o Fantástico). In: Richter,

Antes de abordar esse tema, buscarei, nesta introdução, explicar algumas relações da literatura de Hoffmann com a arte em geral. Com pinceladas breves, mostrarei como ela se liga ao conceito de fragmento do romantismo alemão, à crítica musical, ao cômico e ao grotesco nas artes plásticas e, inclusive, ao cinema expressionista. Ainda na introdução, apresento um pequeno panorama das traduções de sua obra no Brasil e em outros países.

O artista eclético

E. T. A. Hoffmann (1776-1822) revelou, desde cedo, seu talento para a música e pintura, bem como demonstrou possuir uma natureza artística e criativa. Estudou Direito, foi funcionário público prussiano até 1807, quando a Prússia perdeu alguns territórios para a França. Depois, então, durante vários anos, dedicou-se à música, tendo sido compositor, diretor de cena e de cenários no Teatro de Bamberg. Readmitido às funções administrativas, Hoffmann viveu a contradição entre ser artista imerso em poesia e assumir plenamente sua posição de Conselheiro de Justiça da Câmara (em Berlim). Parte dessa contradição foi projetada nos conflitos que o personagem central do conto "O Pote de Ouro" vive, conforme demonstrarei adiante.

O crítico musical

A sua contribuição como crítico de música é bastante relevante, tendo sido, inicialmente, divulgada através do *Allgemeine Musikalische Zeitung* (Jornal de Música), entre 1809 e 1816. Hoffmann estava convicto de que a música exprimia idéias ou sentimentos, por isso a chama de "linguagem do coração". Uma relação misteriosa entre tons, cores e aromas estimula no espírito dos compositores a criação das melodias, um conhecimento e uma compreensão do mundo inarticuláveis em palavras. A esse respeito, afirmou Hoffmann:

O gosto romântico é raro, mais raro ainda o talento romântico, razão pela qual existem tão poucos que podem tocar aquela lira, cujo tom desvenda o maravilhoso reino romântico.

Haydn concebe o caráter humano da vida de forma romântica; ele é comensurável, compreensível para a maioria.

Mozart reivindica o sobre-humano, a magia que reside no espírito.

A música de Beethoven descerra a cortina do medo, do horror, do terror, da dor e desperta justamente aquela melancolia infinita que é a essência romântica. Assim, ele é um compositor genuinamente romântico. Talvez por isso ele não seja tão bem-sucedido na composição da música vocal, que não admite o caráter indefinido da saudade, mas representa, através das palavras, apenas alguns afetos sentidos no reino do infinito.³

³ "Kreislariana". In: *Fantasiestücke in Callots Manier – Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten* (Quadros Fantásticos à maneira de Callot – do diário de um viajante

Segundo Hoffmann, as grandes composições, que crescem aos poucos até o clímax, conduzem o ouvinte irresistivelmente ao "reino espiritual do infinito" ⁴. Infinito e cósmico.

O universo terreno também é abordado de forma abrangente. Afirmando que somente na música o homem compreende a canção sublime das árvores, das flores, dos animais, das pedras e dos regatos, Hoffmann foi o precursor do que Schopenhauer, alguns anos depois, expressaria na "Metafísica da Música" ⁵. Experiências como essas são descritas, como veremos, no conto "O Pote de Ouro".

Para Schopenhauer, os compositores revelam a essência do universo e articulam sua profunda sabedoria numa linguagem que a sua própria consciência alerta não compreende. Nesse sentido, diverge de Hoffmann, que afirma o querer consciente do artista (em "Ritter Gluck"). No entanto, certas idéias estéticas do escritor, parece-me, ressurgem em "O Mundo como Representação e Vontade", assunto que, contudo, não tratarei nesta dissertação.

Assim como Schopenhauer, Richard Wagner também percebia "a música como um misterioso sânscrito da natureza" ⁶. Hoffmann criticou as formas tradicionais de ópera, mas não ousou rompê-las nas suas próprias composições (como, por exemplo, na sua mais famosa ópera, *Undine*). Wagner,

entusiasta). P. 38. O nome do conto é uma alusão ao protagonista deste e de outros contos hoffmannianos, o jovem compositor Johannes Kreisler.

⁴ Ibid. P. 38.

⁵ Moos, Paul: "E. T. A. Hoffmann als Musikästhetiker" (E. T. A. Hoffmann como esteta musical). In: *E. T. A. Hoffmann*. Editado por Helmut Prang. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. *Wege der Forschung* (Caminhos da Pesquisa). Volume 486. P. 11.

⁶ "Kreisleriana". *Op. cit.*. P. 46.

por sua vez, como afirmam os especialistas, resgatou a ironia hoffmanniana e a transformou num sarcasmo destruidor, além de aprofundar e ampliar várias idéias estéticas daquele artista e crítico.

O Romantismo Alemão - Fragmentos

Hoffmann, o escritor, se insere historicamente na literatura romântica alemã, que se desenvolveu na primeira metade do XIX. O movimento apresentou uma extraordinária variedade de estilos e, naturalmente, foi marcado pelos acontecimentos políticos e econômicos europeus e também pelo pensamento dos filósofos da sua época, como Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) e Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854). Ao invés de uma longa abordagem do romantismo, optarei por mostrar a relação de Hoffmann com o movimento sob o viés do *fragmento*.

Fichte foi um dos pensadores que mais influência exerceu em seus contemporâneos. Postulando um “eu” livre de toda dependência e colocando-o num plano de equilíbrio harmônico com o espírito do universo, sua filosofia ofereceu ao homem humilhado e amedrontado da era napoleônica (é importante lembrar que, até 1815, grande parte da Europa estava sob domínio de Napoleão Bonaparte) o reconhecimento de sua própria dignidade⁷: “Nada cabe ao eu, a

⁷ Wittkop-Ménardeau: *E. T. A. Hoffmann*. Rowohlt, Hamburg, 1966. P. 110.

não ser na medida em que o eu o confere a si. (...) o eu se põe como intuindo (...) como ativo."⁸

Apostando também na importância da visão individual e fragmentária, Schelling afirmou que a "identidade" ou unidade intermediária entre o real e o ideal, ou entre natureza e espírito (*Natur-Geist*), não poderia ser compreendida através do pensar, mas pela visão intelectual do absoluto - que é tudo -, ou através de uma "intuição genial". O conhecimento total, como a filosofia deve oferecer, só poderia, então, ser o auto-conhecimento do eu absoluto.⁹

Novalis, um dos poetas mais importantes e revolucionários do período, deu a seus textos o título de "Fragmente oder Denkaufgabe" (Fragmentos ou Tarefa do Pensamento), numa alusão à tarefa inesgotável de pensar e refletir, que se aproxima da solução mas jamais chega a ela. Como fragmento, o imperfeito se apresenta de forma mais "suportável" - e essa seria então a forma de comunicação recomendada para aquele que não está completo, mas já teria observações isoladas e originais a oferecer ¹⁰.

Os diversos manuscritos esboçados, as folhas soltas e sem data, os cadernos repletos de anotações, os recortes e trabalhos mais elaborados de Novalis consistem, normalmente, em aforismos científico-filosóficos. A partir

⁸ Fichte, Johann Gottlieb: *A Doutrina da Ciência e outros escritos*. Seleção, tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1980, (Os Pensadores). P. 122.

⁹ Schelling, F. W. von: *In: Rehmke, J.: Geschichte der Philosophie*. Editado e Complementado por F. Schneider. Wiesbaden: VMA-Verlag P. 255.

¹⁰ Novalis: *In: Hauptwerke der deutschen Literatur - Einzeldarstellungen und Interpretationen* (Principais obras da literatura alemã - apresentações isoladas e interpretações). Editado por Manfred Kluge e Rudolf Radler. München: Kindler Verlag, 1974. Em 1988, a Editora Iluminuras publicou o livro *Pólen: Fragmentos. Diálogos. Monólogo*, de Friedrich von Hardenberg (que tornou-se conhecido como Novalis).

dessas notas, Novalis publicou em vida apenas duas seqüências de fragmentos: "Blüthenstaub" (Pólen de Florescências) e "Glauben und Liebe oder Der König und die Königin" (Fé e Amor ou O Rei e a Rainha), além da composição em prosa "Hymnen an die Nacht" (Hinos à Noite).

O conceito de fragmento, dos primeiros românticos, resgatou a forma literária desenvolvida pela tradição moralística francesa, em obras como *Máximas e Reflexões*, de La Rochefoucauld (1665). Os textos aforísticos de Nicolas Chamfort também foram fontes importantes, segundo confirmam um artigo de A. W. Schlegel no *Jenaer Literaturzeitung* (Jornal Jenense de Literatura) e algumas referências de F. Schlegel à "Chamfortsche Form" e à "kritische Chamfortade"¹¹ (em ambos os casos, derivações do nome Chamfort). O fragmento expressava a provisoriedade do seu caráter estético e a inserção num processo de aperfeiçoamento, caracterizando-se como forma artística inacabada e aberta de Poesia.

Muitos dos textos de Novalis foram publicados na Revista *Athenaeum*¹², através da qual os jovens Friedrich e August Wilhelm Schlegel, Schelling, Novalis e outros divulgaram o programa da nova literatura. Um manifesto tem como função prefaciá-lo, prescrever a intenção, oferecer o modelo para uma série de obras, declarando um programa. Naquela primeira fase do movimento romântico alemão, a comunicação e a enunciação do manifesto instituem e constituem a própria literatura. O romantismo reivindicou, como sua essência,

¹¹ Ostermann, Eberhard von: "Fragment/Aphorismus". In: *Romantik-Handbuch*. Editado por Helmut Schanze. Stuttgart: Kröner, 1994. P. 278.

¹² A Revista *Athenaeum* foi fundada pelos irmãos A. W. e F. Schlegel em 1798, e teve seis números, até 1800. Divulgou as idéias do romantismo incipiente.

cada instante de todos os fenômenos, o eterno processo de transformação; a perfeição inatingível, a renovação e a re-potencialização constantes. Além disso, postulou a forma fragmentária e o sentido ideológico contido na contradição:

... por acidental o gosto pela religião, por essencial o desejo da revolta; por episódica a preocupação com o passado, por determinante a recusa da tradição, o apelo ao novo, a consciência de ser moderno; por traço momentâneo as tendências nacionalistas; por traço decisivo a pura subjetividade que não tem pátria.¹³

A postura romântica não estava no sentido ideológico de cada um desses aspectos, mas justamente na sua oposição, contradição, cisão (*Geteiltheit*). A experiência dos contrários confirmava a vocação para o "caos", estímulo para alguns e ameaça para outros.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) e Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), por exemplo, atribuíam à arte as funções de formar espíritos claros e saudáveis e de proteger o leitor/espectador das impressões mórbidas e estranhas (como as transmitidas pela coletânea *Quadros Noturnos*¹⁴, que contém o conto "O Homem da Areia", de E. T. A. Hoffmann). Goethe, que

¹³ Blanchot, Maurice. "O *Athenaeum*". Tradução de Bernardo de Carvalho. In: "Folhetim" da Folha, de 27 de maio de 1988. P. B-2. Originalmente publicado no livro *L'entretien infini*. Paris: Éditions Gallimard, 1969.

¹⁴ *Nachstücke*, coletânea da obra de E. T. A. Hoffmann (1776-1822), sendo que Stuck, nesse caso, é usado na acepção de Gemälde = quadro. Trata-se de uma referência à pintura que criava efeitos de claro-escuro. O mais famoso representante do gênero foi o holandês Gerrit van Honthorst (1590-1656), apelidado "Gherardo delle Notti", na Itália, onde viveu de 1610 a 1620

compôs várias obras consideradas clássicas e acabadas (passou 50 anos aprimorando o romance *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*), lamentava as obras "irrealizadas" da nova geração, isto é, os projetos não concretizados.

De fato, os escritores românticos que pareciam empenhados em escrever o novo romance, deixam-no incompleto. O *Bildungsroman* (romance de formação) do herói Wilhelm Meister, de Goethe, serviu de referência a uma série de romances de desenvolvimento e formação na Alemanha. A fórmula era a educação espiritual, intelectual e social de um jovem da puberdade à maturidade. Embora apaixonado pela arte dramática, Wilhelm terminou optando por uma profissão que melhor correspondia às aspirações burguesas: a medicina. Como se sabe, contudo, essa inserção no mundo convencional é inaceitável para os românticos, cujos heróis renunciam à realização social, como sucede, aliás, no conto "O Pote de Ouro", de Hoffmann.

Heinrich von Ofterdingen, personagem herói do livro homônimo¹⁵, foi uma das reverberações românticas de Wilhelm Meister. Novalis escreveu toda a primeira parte, denominada "Erwartung"¹⁶ (Expectativa), e apenas iniciou a segunda, "Erfüllung" (Realização). Juntando esparsas anotações e informações, o escritor Ludwig Tieck (1773-1853) publicou o romance de Novalis em 1802.

(em Roma). Os românticos recorrem à metáfora da noite em oposição à idéia de Século das Luzes.

¹⁵ Novalis: *Hymnen an die Nacht* e *Heinrich von Ofterdingen*. Stuttgart: Wilhelm Goldmann Verlag, 1978.

¹⁶ Apenas como curiosidade, gostaria de recordar que o músico austríaco Arnold Schönberg escreveu, em 1909, o monodrama atonal chamado "Erwartung", uma das obras-primas da música expressionista germânica.

Descreverei, agora, em linhas gerais, a trama desse romance ambientado na Idade Média, por considerá-lo bastante sintomático. Para o jovem protagonista Heinrich, a viagem que empreende com a mãe, de Eisenach a Augsburg, representa, ao mesmo tempo, o caminho para o seu mundo poético interior. Dos negociantes, seus companheiros de viagem, ouve as histórias de Arión e Atlântida. A partir do seu contato com cavaleiros que iam divulgar o catolicismo no oriente (cruzados), com a mulher árabe, Zulima, com um mineiro e com o poeta Klingsohr, Heinrich mergulha num mundo original e repleto de fantasia e lenda. Ele toma conhecimento da flor azul, símbolo da verdadeira poesia, e se inebria e se extasia ante a perspectiva de encontrá-la. Ademais, durante a viagem, o jovem experimenta a alegria e a dor do amor. A essência do romance de Novalis está na mensagem da narrativa do personagem Klingsohr: a poesia é a única solução para o homem e para a humanidade. A flor azul torna-se o símbolo do romantismo.

Uma outra versão romântica do *Bildungsroman*, que empregou a técnica do fragmento, foi o romance *Visão de Mundo do Gato Murr*¹⁷, de Hoffmann, escrito entre 1820 e 1822. Trata-se de uma colagem de histórias. Para escrever a autobiografia, o erudito gato Murr utiliza ao acaso algumas folhas que narram a biografia do Compositor Kreisler. O conteúdo desse papel de rascunho acabou sendo inserido na publicação do próprio livro do gato-autor, por descuido do

¹⁷ *Lebensansichten des Katers Murr - nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern - herausgegeben von E. T. A. Hoffmann* (A Visão de Mundo do Gato Murr - e uma fragmentada biografia do Compositor Johannes Kreisler em folhas dispersas de rascunho - editado por E. T. A. Hoffmann).

editor. Na introdução, o "editor" explica que as estranhas intercalações devem-se a uma distração do impressor.

Na verdade, o contraste evidente entre a pretensiosa concepção de mundo de Murr e a situação conflituosa do artista Kreisler na sociedade burguesa é um ataque a formas feudais e contra "os filisteus" alemães, feito com fino senso irônico. O herói músico deplora, sobretudo, a hostilidade que a arte suscita na sociedade moderna e a repressão dos sentimentos autênticos. Assim como *Heinrich von Ofterdingen*, *A Visão de Mundo do Gato Murr* permaneceu, literalmente, um fragmento, pois Hoffmann havia concebido o romance em três partes, mas a terceira ficou inconclusa.

Esses romances inacabados parecem confirmar que a "verdade" só poderia ser enunciada de forma aforística e fragmentária - sem deixar, com isso, de demandar profunda reflexão. Inclusive, o romantismo se propõe a tarefa de transformar a escritura:

...afirmar em conjunto o absoluto e o fragmentário, a totalidade, mas numa forma que, sendo todas as formas, isto é, ao final não sendo nenhuma, não realiza o todo, mas o significa ao (...) rompê-lo.^{18 19}

O ato de assumir os antagonismos fez germinar, a partir do fragmento, a ambição de um livro total, integrando todas as escrituras, em um crescimento constante. Sendo de elaboração impossível, o livro total constituiu uma outra

¹⁸ Blanchot. In: "Folhetim" da Folha de São Paulo. *Op. cit.* P. B-3.

contradição do programa. O pluralismo da subjetividade, anunciado pelos filósofos, e as escrituras coletivas, utilizadas pelos jornais da época, significavam para os românticos prenúncios de um grande progresso literário.

No conto "O Pote de Ouro", conforme discutirei, assiste-se a uma sucessão vertiginosa de experiências fragmentárias, pois o protagonista vive entre dois mundos, o "normal" e o "anormal", não conseguindo se "estabelecer" em nenhum deles.

O Grotesco e o Cômico em Hoffmann

Para mostrar como Hoffmann reúne e descreve essas experiências do Estudante Anselmo, passo agora a me reportar a alguns conceitos divulgados por Mikhail Bakhtin nos livros *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento, no contexto de Rabelais*²⁰ e *Problemas da Poética de Dostoiévski*.

Bakhtin conta que, no final do século XV, os arqueólogos descobriram pinturas ornamentais originais em Roma, nas Termas de Tito. Mais tarde, formas artísticas similares foram encontradas em outras regiões da Itália. A partir do substantivo italiano *grotta* (gruta), designaram-nas grottescas. Sua originalidade provinha da mescla fantástica das formas vegetais, animais e humanas, sem contornos distintos entre si.

¹⁹ Hoffmann, por exemplo, emprega os gêneros tradicionais de forma livre e lúdica e faz experiências auto-irônicas, construindo e ao mesmo tempo cindindo a obra.

A seguir, ilustro essa idéia com um trecho de "O Pote de Ouro", onde movimentos de metamorfose inacabada e transmutações de um "estado" a outro revelam a expressão da eterna incompletude:

O monólogo é interrompido por estranhos murmúrios e sussurros provenientes do gramado ao seu lado, mas logo os ruídos se esgueiram pelos galhos e folhas do sabugueiro arqueados sobre sua cabeça. Era como se ora o vento da tarde balançasse as folhas, ora passarinhos se beijassem nos galhos, as asinhas se batendo em maliciosas volutas (...). Então, chega-lhe um som trítono de sinos de cristal; ele olha para o alto e vê três serpentinhas resplendendo em ouro esverdeado, que tinham se enroscado nos ramos e esticavam as cabeças em direção ao sol (...). Elas se enfiam e se aninham acima e abaixo das folhas e galhos e, ao moverem-se assim tão rapidamente, era como se o sabugueiro espalhasse milhares de esmeraldas cintilantes entre suas folhas escuras.²¹

Na descrição acima, parece-me bastante insólita a maneira como as formas vegetais, animais, minerais (esmeraldas) e humanas (sussurros) se confundem e se misturam, rompendo as fronteiras nítidas e estáveis que distinguem estados naturais, e expressando a idéia que chamamos sinestesia²².

²⁰ Bakhtin, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento, no contexto de Rabelais*. São Paulo: EDUSP. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

²¹ "O Pote de Ouro". *Op. cit.*. P. 130.

²² Sinestesia é um termo usado na fisiologia para descrever uma sensação em uma parte do corpo quando outra parte é estimulada; e, em psicologia, para indicar quando um estímulo sensorial (como cor) evoca outro sentido (cheiro). Refiro-me aqui a essa transferência de percepções da esfera de um sentido para outro; mistura de impressões sensoriais. Hoffmann emprega esse recurso com frequência. No conto chamado "Ritter Gluck" (Ritter Gluck, da coletânea *Fantasiestücke in Callots Manier*, *op. cit.*), ao tentar explicar o modo como um

Reitero que seria possível chamá-las de imagens grotescas, partindo da acepção bakhtiniana do termo.

Essa concepção da natureza como um grande "organismo", sem limites rígidos entre o orgânico e o inorgânico, é o princípio da Filosofia da Natureza, de Schelling²³. Mas voltemos à estética barroca, tal como estudada por Bakhtin.

Inicialmente restrito, o sentido do termo grotesco se amplia, passando gradualmente a denominar um imenso universo de sistemas com características parecidas, referindo-se, inclusive, à realidade popular da Idade Média e do Renascimento, que o teórico russo chamou de "realismo grotesco".

Para a compreensão tanto desse "realismo grotesco" como do "riso universal"²⁴, Bakhtin considerou de fundamental importância o conceito de "carnaval". O carnaval revogava leis, etiquetas, distâncias, profanava o supremo com o riso, que era a outra face da realidade dual. Os cultos, as cerimônias oficiais, as festas religiosas, as iniciações de cavaleiros contavam sempre com a presença paródica do bobo risonho. A coroação bufã, seguida do destronamento, teria exercido forte influência na literatura.

As pesquisas de Bakhtin tentam mostrar que, à medida que rompia os vínculos com a cultura popular, o grotesco passava a fazer parte da tradição

compositor compõe sua música, Hoffmann atribui ao protagonista as seguintes expressões sinestésicas: "sons se distinguem, cintilavam e se enlaçavam em acordes maviosos", ou "melodias afluíam aos cântaros e eu nadava nessa torrente e queria imergir", ou, ainda, "os tons então, como raios de luz, lançavam-se da minha cabeça em direção às flores, que, ávidas, os sugavam".

²³ Schelling, F. W. von: *In: Rehmknecht: Geschichte der Philosophie*, op. cit., P. 255.

²⁴ O riso universal, ambivalente e carnavalesco, ao qual Bakhtin se refere sem uma clara distinção, estaria assentado na concepção de mundo carnavalesco, combinando morte e renascimento, negação (ridicularização) e afirmação (júbilo). Bakhtin. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Op. cit., P. 109.

literária. À essa transposição da cosmovisão do carnaval para as imagens artísticas da linguagem literária ele chama "carnavalização da literatura"²⁵.

A partir dessa característica, Bakhtin discorreu a respeito de inúmeros gêneros, aparentemente bem distintos, que se formaram e se desenvolveram na Antigüidade e na época Helenista. Ele debruçou-se inicialmente sobre o campo do cômico-sério²⁶, no qual, pela primeira vez, a literatura se inspira, principalmente, na realidade do seu tempo, e não no passado dos mitos e lendas; os autores se fiam na experiência e na fantasia livres e na politonalidade da narração (mistura de sério e cômico, intercalação de gêneros: cartas,

²⁵ Ibid. P. 105.

²⁶ Bakhtin aborda dois gêneros do campo cômico-sério:

diálogo socrático: este gênero pode ser ilustrado pelos diálogos de Platão e por trechos da obra de Xenofonte. Caracteriza-se, sobretudo, pela gênese da verdade entre os homens, através do diálogo, da comunicação. À medida que se convertem em simples exposições dogmáticas, os diálogos perdem sua relação com a visão carnavalesca.

sátira menipéia ou menipéia: o cômico encontra-se mais evidente que no diálogo socrático. A fantasia descomedida e a idéia filosófica universal estariam unidas de forma orgânica na arte. Elementos fantásticos livres, simbólicos, místico-religiosos e do submundo extremado e grosseiro (segundo nosso ponto de vista) comporiam este gênero, bem como experimentações com estados humanos "anormais" (loucura, dupla personalidade, devaneio, suicídio). Através de oxímoros e cenas de escândalos e violações das normas de etiqueta, a menipéia se expressava num tom mordaz (uma espécie de gênero "jornalístico" da Antigüidade). Entre os exemplos de autores marcantes que se dedicavam à menipéia, Bakhtin cita:

- Heráclito de Pontik (contemporâneo de Aristóteles), criador de uma forma híbrida de diálogo socrático com histórias fantásticas;
- Marco Terêncio de Varron (116-27 a. C): em "Endimion" (Bakhtin não informa se se trata de uma novela, romance ou peça), uma cidade é observada do alto, um inusitado ponto de vista fantástico, e em "Bimarcus", "O Duplo Marco", a personagem convive com seu duplo;
- e Petrônio.

Para mostrar o conceito de mescla de formas e de exagero carnavalescos no texto antigo, reproduzirei um trecho de *Satyricon*, onde Trimalcião se desculpa junto a seus convidados, antes de mandar servir um porco num de seus festins:

Não levem a mal, meus amigos, há dias que não consigo cagar direito, e os médicos não sabem o que dizer. Mas acabo de tomar uma infusão de casca de granada no vinagre. Espero que assim minha barriga tome vergonha. Se não der certo, vocês me ouvirão peidar, como se um touro mugisse. (Petrônio. *Satyricon*. Tradução do latim: Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1987. P. 66.)

O exagero, a superabundância, a ênfase nas partes e nas ações relacionadas ao inferior do corpo (coito, concepção, absorção de alimentos, satisfação das necessidades naturais) integram o contexto da literatura na Idade Média e no Renascimento, sobretudo a obra de Rabelais, como

manuscritos recuperados, diálogos, paródias dos gêneros épico e trágico, citações recriadas em paródia etc.).

Embora a "sátira menipéia", uma das formas do cômico-sério, tenha se transformado da Antigüidade até a Idade Moderna, ela manteve, no entanto, suas características básicas. Segundo Bakhtin, a literatura européia posterior se assentará sobre as raízes épica, retórica e carnavalesca, incorporando, portanto, a herança da sátira menipéia e, logo, do grotesco. Não é de admirar, portanto, que se possa descobrir em Hoffmann características cômicas e grotescas provenientes dessa tradição, segundo entendo.

Ainda conforme os estudos bakhtinianos, ao afastar-se da cultura e do riso populares e assimilar-se à tradição literária, por volta do século XVI, o grotesco atenua sua visão carnavalesca universal e torna-se mais formal. Contudo, um tipo de grotesco, impregnado da cosmovisão carnavalesca, sobreviverá nas comédias de Molière, no romance cômico do século XVII, nos romances filosóficos de Voltaire e Diderot (*Le Bijoux indiscret*, *Jacques, le fatalist*), em Swift e na *commedia dell'arte*.

Apesar de não me servir das teorias de Bakhtin como referência na minha análise, essa pequena discussão foi necessária para introduzir o conceito de grotesco, que utilizarei neste trabalho. Outros teóricos também estudaram o conceito em outras áreas artísticas.

tenta mostrar Bakhtin. Mas a degradação apresenta nesse contexto caráter ambivalente: ao mesmo tempo que introduz a morte, que é negativa, regenera, volta, é a terra que dá vida.

É o caso de Wolfgang Kayser²⁷, no seu livro *O Grotesco - configuração na pintura e na literatura*, que só nos interessa nesta dissertação na medida em que poderá ajudar a explicitar o contexto das influências sofridas por Hoffmann. Na sua tentativa de esquematizar o grotesco nas artes plásticas, o autor distinguiu um bifurcamento em duas categorias. A primeira, que ele denominou "grotesco fantástico", provém dos padrões traçados por Hieronymus Bosch (1450-1516) e Peter Breughel (ou Brueghel: 1564-1638)²⁸, "Brueghel dos Infernos". Essa categoria seria representada no século XIX, principalmente, pelos franceses Grandville, Bressin e Redon, cujo universo onírico expressa serpentes e morcegos de proporções distorcidas, esqueletos, monstros ameaçadores e animais fantásticos.

A segunda categoria, que Kayser chamou de "grotesco-cômica", caracteriza-se pela distorção satírica, caricaturesca e cínica, e expressa-se em Hogarth, Callot e Goya (vide ilustrações). Hoffmann vincula-se a esse segundo segmento, como se depreende do seu elogio à arte de Callot, que abordaremos no próximo tópico.

É justamente o estudo da distorção satírica, da caricatura, "esse elemento inapreensível do belo nas obras destinadas a apresentar ao homem sua própria feiúra moral e psíquica", que Charles Baudelaire fará no ensaio

²⁷ Kayser, Wolfgang: *O Grotesco - configuração na pintura e na literatura*. Traduzido do alemão por J. Guinsburg. Editora Perspectiva, São Paulo, 1986.

²⁸ Bakhtin (*A Cultura Popular...* p. 24) estuda justamente as obras desses dois pintores, ilustrando-as como expressões que comungam a concepção do grotesco como o estágio de fusão de dois corpos em um: a mãe agonizante e o feto cheio de vida. No entanto, as análises dos dois teóricos se distanciam sensivelmente: enquanto Kayser as observa pelo viés terrorífico (p. 35), Bakhtin as reúne com a visão de morte e nascimento cíclicos, cultuada com festa e alegria pelas camadas populares medievais e renascentistas.

"L'essence du rire"²⁹. Com a queda de Adão, ou seja, sua expulsão do Paraíso, surgiram o riso e as lágrimas, explica Baudelaire. O homem debilitado não dispõe de forças para contê-los. No entanto, as lágrimas purificam as dores e o riso abrandava, às vezes, o coração: apesar dos males, a queda proporciona um resgate.

Satânico e profundamente humano, o riso seria a consequência de um sentimento de superioridade, mas, ao mesmo tempo, de miséria e vileza em relação ao Verdadeiro e ao Justo absolutos, a conclusão necessária da natureza dupla e contraditória do homem; a explosão perpétua da sua cólera e do seu sofrimento. Do ponto de vista artístico, Baudelaire distingue o riso causado pelo grotesco, "comique absolu", que ele considera "criação" verdadeira, do cômico, "comique significative", para ele, "imitação criativa". No "comique absolu", Baudelaire percebe algo de profundo, axiomático, primitivo, que mais se aproxima da alegria absoluta que do riso das comédias de costumes. Ademais, o "comique absolu" se assemelharia bastante à natureza, apresentando-se sob uma espécie *una*, fundida pela intuição.

Todas essas teorias acima esboçadas serão muito úteis para a compreensão da obra de Hoffmann, a partir da leitura de "O Pote de Ouro". Voltarei a discutir, mais à frente, o ensaio de Baudelaire sobre a essência do riso. Por ora, passarei a me referir aos ideais estéticos que o próprio autor expressa em sua obra.

²⁹ Baudelaire, Charles: "L'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques". In: *Oeuvres Complètes de Baudelaire*. Bibliothèque de la Pléiade. Edição e notas feitas por Y. G. de Dantec. Paris: Librairie Gallimard, 1954. P. 710.







Ricciolina.

Metzetur

Ilustração 1

William HOGARTH (1697-1764)

"O Contrato de Casamento" integra uma série chamada Casamento à moda.

Na sequência do drama vêm o aborrecimento do casal, a alegria fictícia do lar, a infidelidade da esposa, o duelo do amante com o jovem conde, que morre, e a morte da viúva.

A obra desse pintor inglês evoca sátiras dos costumes de época.

"Marriage-a-la-mode, II: Depois do Casamento", 1743. Reprodução parcial. In: *Bindmann, David: Hogart. Londres: Thames and Hudson, 1981. P. 113.*

Ilustração 2

Francisco GOYA Lucientes (1746-1828)

"Hasta la Muerte". Água-forte. Gravura d'Os Caprichos.

Com sarcasmo, o artista apresenta a velha se vestindo de menina

In: *História Mundial da Arte - do Barroco ao Romantismo.*

Lisboa: Livraria Bertrand, 1966. Volume 4, p. 197.

Ilustração 3

Jacques CALLOT (1592-1635)

"Ricuilina e Metzetin", do "Balli de Stessania". In: Duchartre, Pierre Louis: *The Italian Comedy*. Traduzido do francês para o inglês por Randolph T. Weaver. New York: Dover Publications, Inc., 1966. Pp. 170 e 171.

O ideal literário de Hoffmann

A primeira coletânea de contos de Hoffmann, intitulada *Quadros Fantásticos à maneira de Callot*, inicia-se com uma apologia ao ilustrador Jacques Callot³⁰:

Por que nunca me canso de olhar para suas ilustrações fantásticas, Ousado Mestre! Por que é que suas figuras, quase sempre apenas sugeridas por alguns traços arrojados, não me saem da cabeça? Fixo o olhar em suas composições, criadas pelos elementos mais heterogêneos, e milhares e milhares de figuras adquirem vida, todas se movimentam, vindas às vezes do mais remoto pano de fundo, a princípio quase irreconhecíveis, depois elas se aproximam e saltam brilhando nítidas e naturais para o primeiro plano.

Nenhum mestre soube, como Callot, reunir num pequeno espaço, sem confundir nosso olhar, uma abundância de elementos distintos, um ao lado do outro, às vezes até sobrepostos, mas cada um mantendo sua singularidade e perfilando-se com o todo.³¹

E, concluindo:

Um poeta ou escritor, a quem se apresentassem em seu espírito romântico as figurações da vida comum, e que as

³⁰ Jacques Callot (Nancy/França, 1592-1635): ilustrador e desenhista, principalmente de cenas de massas ou de figuras isoladas, que ele situava numa espécie de palco.

³¹ "Jacques Callot". In: *Fantasiestücke in Callots Manier – Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten* (Quadros Fantásticos à maneira de Callot – do diário de um viajante entusiasta). P. 7.

representasse agora, esplêndidas como na fonte, num estilo estranho e raro, não poderia tal poeta ou escritor se desculpar com o mestre, dizendo que quis trabalhar à maneira de Callot?³²

Ao elogiar Callot, Hoffmann, o escritor, está confessando seu objetivo literário, apostando na riqueza de detalhes e na profundidade de campo³³ característica das ilustrações do mestre francês. O trecho de "O Pote de Ouro" que reproduzo a seguir, no qual Hoffmann começa a descrever o "laboratório" onde Anselmo trabalhará copiando textos exóticos, poderá dar uma idéia de como o escritor põe em prática esse seu ideal estético:

(...) eles chegam do corredor a uma sala, ou mais que isso, a uma estufa, pois em ambos os lados até a altura do teto havia toda espécie floral rara e maravilhosa, mesmo árvores grandes com singulares formações de flores e folhas. Uma brilhante luz mágica se espalhava por todos os lados, sem que se pudesse perceber de onde vinha, porque não havia janela à vista. Quando o Estudante Anselmo olhava os arbustos e as árvores, longas trilhas pareciam ir se estendendo ao longe. Nos ciprestes, bacias de mármore cintilavam, esguichando raios de cristais que caíam borbulhantes em iluminados cálices de lírios; vozes esquisitas sussurravam e murmuravam pela floresta de plantas mágicas e delicados perfumes fluíam em ondas.³⁴

³² Ibid. P. 8.

³³ Profundidade de campo: zona de nitidez atrás e à frente de uma cena (segundo *Fotografia, Manual Completo de Arte e Técnica*. São Paulo: Abril Cultural 1981. P. 90).

³⁴ "O Pote de Ouro". *Op. cit.*. P. 160.

Como se pode observar, a transfiguração de certas belezas naturais em elementos mágicos e impregnados de uma visão antropomórfica (que vozes sussurravam?) cria um ambiente onírico. Os jogos de luz, raios e brilhos são um recurso adicional para salientar volumes e densidades. Utilizando uma técnica que pode ser comparada com a do cinema, assunto que tratarei a seguir, Hoffmann descreve planos às vezes próximos - primeiros planos -, às vezes, afastados – planos de fundo.

Em ambos os exemplos, o autor privilegia a dimensão simbólica em detrimento da dimensão real. Na descrição do “laboratório”, é importante observar que algumas expressões estratégicas sugerem ambigüidade, por confundirem o real e o imaginário (“uma brilhante luz mágica se espalhava por todos os lados, sem que se pudesse perceber de onde vinha, porque não havia janela à vista”, ou “vozes esquisitas sussurravam e murmuravam pela floresta de plantas mágicas”).

Assim como o romancista imprimia profundidade, espessura e movimento às cenas que descrevia, um século mais tarde, Paul Wegener, Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau e outros explorarão, na mesma cidade, em Berlim, recursos de linguagem capazes de proporcionar plasticidade à narrativa de uma nova arte: o cinema. Irei, a seguir, abordar o movimento expressionista cinematográfico, ocorrido na Alemanha, no período de 1913 a 1933. O panorama visa apontar características estéticas e temáticas comuns ao cinema expressionista e à literatura de Hoffmann. Creio que esse paralelo é útil para esclarecer o alcance estético de certas soluções propostas pelo romancista alemão, no contexto da cultura germânica.

O Movimento Expressionista

Na segunda década do século XX, uma nova tendência estética vinha se disseminando e se impondo nas produções da vanguarda artística alemã, sobretudo na pintura e no teatro. Não se tratava mais de imitar a natureza ou de dar a impressão que a luz provinha de fontes naturais³⁵. A iluminação dirigia a atenção do espectador, articulava a ação, acentuava a tensão, bem como a emoção do público. O clareamento ou o escurecimento não pretendiam sugerir um céu invernal ou uma manhã primaveril, mas criar um fundo neutro, equivalente a um certo momento dramático que comunicasse ao espectador o estado de alma do personagem principal.

A estética do cinema expressionista está intimamente ligada ao desenvolvimento teatral do início do século. Uma incursão introdutória demasiado longa não caberia aqui e, por isso, limito-me a mencionar nomes que sintetizam importantes pesquisas e trouxeram inovações ao movimento teatral europeu do período: Stanislavsky, Meyerhold, na Rússia, d'Antoine, Copeau, Rouché e Lugné Poe, na França, Jessner, Viertel, Weichert e Holländer, na Alemanha, além dos teóricos Adolphe Appia e Gordon Craig.

Esse último, notadamente, anuncia o expressionismo cênico através de suas realizações, esboços de cenários e seus escritos teóricos. De origem britânica, Craig rejeita o realismo ilusionista, o naturalismo e é partidário do

³⁵ "La Lumière et la nuit". In: *Encyclopedie de l'Expressionisme* – traduzida do alemão. Paris: Editions Aimery Somogy, 1978. P. 197.

simbolismo eficaz. Ele constrói a *mise en scène*, não sobre uma dispersão psicológica, mas sobre o estudo das grandes idéias fundamentais da obra e seus motivos centrais (*Macbeth*); sendo que a relação que ele concebe entre a obra e o personagem principal é a de um monodrama³⁶ (o monodrama é a estrutura-chave do teatro expressionista)³⁷. O cinema expressionista também é marcado por essa concepção de uma idéia essencial fortemente centrada no protagonista.

As primeiras pesquisas estéticas intelectuais do cinema de tendência expressionista foram feitas na Dinamarca³⁸. O cinema dinamarquês dessa época aborda temas como angústia, loucura e outros mais místicos, envolvendo bruxaria. Cenas de alucinação exigiam certos efeitos especiais, cuja execução levará os cineastas a recorrerem a técnicas fotográficas inovadoras, bem como a um cenário simplificado que permitisse o jogo de luzes sobre certos ângulos e volumes. Para rodar “O Estudante de Praga” (1913), “O Golem” (1914) e outros, Paul Wegener, renomado ator do teatro de Max Reinhardt³⁹, se inspirará nessas produções dinamarquesas.

Fritz Lang e Murnau, retomando e estilizando as evocações irrealis, que também Wegener começara a fazer, recorrem à arquitetura para obter condições plásticas e espaciais específicas do cinema, em substituição ao cenário pintado que vinha sendo tentado no Caligarismo. Os movimentos de luz proporcionavam

³⁶ *Encyclopédie de l'Expressionisme. Op. cit.* P. 199.

³⁷ Monodrama: drama com a fala e a atuação de apenas uma pessoa, como o drama grego de Édipo, com alternância entre o coro e um ator.

³⁸ *Encyclopédie de l'Expressionisme. Op. cit.* P. 213.

³⁹ Reinhardt, Max (Baden, próximo a Viena, 1873 – New York, 1943): eclético personagem da cena teatral alemã: produtor, diretor, ator, criador que se dedicou a gêneros diversos, não sendo, portanto, classificável. Representou para o expressionismo dramático o mesmo pioneirismo que Edward Munch representou para a pintura.

volumes expressivos, profundidade de campo e maior interação com os personagens.

Cineasta e arquiteto, Fritz Lang soube mais do que ninguém combinar os elementos e o espaço, proporcionando um significado inquietante ou transcendente, e atribuir valor à individualidade concreta dos objetos. Uma escada pode metaforizar um ideal, uma ascensão ao triunfo, ao poder etc. No cinema de Fritz Lang, enfatizam-se os objetos, o cenário, os elementos naturais e os detalhes, que simbolizam as idéias e os sentimentos.

Murnau, em “Nosferatu”, mostra pequenas vilas medievais às margens do Rio Reno, com fachadas estranhas, para exprimir um universo de solidão e desolação, que representa o sobrenatural. O filme é uma viagem ao inconsciente, e o fantástico, criado pelo ambiente insólito, sugere a duplicidade do “eu”. O peso das sombras é a poesia da noite e da alma, a angústia metafísica de um horror pulsante.

Os elementos naturais desvendam sua essência metafísica, sobrenatural. Quando o sol incide sobre a fachada do prédio, o Conde Nosferatu se assusta porque a luz do dia significa seu fim. Simultaneamente, o clarão parece dizer: não há mais peste, a felicidade volta a reinar em Bremen.

No primeiro episódio da saga “Nibelungos”, trilogia cinematográfica dirigida por Lang e adaptada por ele e por sua mulher Thea von Harbou, Siegfried não galopa em seu cavalo branco por uma floresta normal, mas num cenário com imagens exageradas, características de uma floresta: densidade, árvores imensas, fundo escuro, ameaçador. As flores miúdas do chão se referem à pureza do herói. Atenta à verdade essencial, a natureza materializa o

imaginário. Os paralelos entre estado de alma e natureza raramente são explícitos, requerendo argúcia e sensibilidade espiritual para serem percebidos. O real, recriado artificialmente, indica mais claramente o mundo de significados a serem destacados.

No período pós-guerra, lembra a historiadora Lotte Eisner, o misticismo e a magia floresceram na cultura alemã, como antes, acrescento eu, havia sucedido na época de Hoffmann. Os fantasmas, que já haviam antes povoado o romantismo, se reanimaram e incitam a atração pelo obscuro e pelo sinistro, pela reflexão obsedante (*Grübeleien*) que resultará na "doutrina apocalíptica"⁴⁰ do expressionismo.

Os expressionistas passaram a apelar a um mundo essencialmente imaginário, mais abstrato do que real, abandonando as puras figurações. Kasimir Edschmid⁴¹, teórico desse estilo, afirmou que os fatos e objetos não são nada em si; é preciso aprofundar sua essência, discernir o que há além de sua forma accidental: o artista expressionista realmente criador deveria procurar o "significado eterno" dos fatos e objetos.

Esse ideal expressionista parece encontrar paralelos na obra de Hoffmann. Ele também alude a um significado transcendental, a uma misteriosa rede de relações e conexões, na qual sensações, idéias e formas se fundem. As relações sinestésicas entre cores, sons e aromas estão sempre presentes nos seus contos. O reino da Atlântida, sobre o qual falarei na Primeira Parte da dissertação, simboliza, dentro de "O Pote de Ouro", a concórdia entre elementos,

⁴⁰ Eisner, Lotte H.: *A Tela Demoníaca*. Traduzido do alemão por Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985. P. 17.

seres e sensações. No entanto, gostaria de continuar mostrando outras características que o Hoffmann e o cinema expressionista compartilham.

No que diz respeito à opção entre prolixidade ou concisão narrativa, o autor alemão mais uma vez teria se confrontado, no contexto literário, com dilemas semelhantes aos dos criadores do cinema expressionista. Como representar o indizível, o invisível, se o filme é constituído sobretudo de som e imagem? Como narrar sem desvendar? Atenhamo-nos, primeiramente, à maneira como Hoffmann lidou com a questão.

No conto “Ritter Gluck”, há uma descrição detalhada de uma figura singular, que o narrador afirma ter encontrado por acaso (mais tarde, ele descobrirá que esse personagem excêntrico é o famoso compositor Gluck):

Eu me viro e só então me dou conta de que à minha frente, na mesma mesa, se sentou um homem que me dirige um olhar fixo e do qual agora meus olhos não podem mais se desgrudar.

Nunca vi uma cabeça, uma figura que me tivessem provocado uma impressão instantânea tão profunda. Um nariz levemente aquilino completa uma testa larga, com pronunciadas pregas acima das sobrancelhas cinzentas e cerradas, e os olhos faiscavam com um brilho quase jovem e selvagem (o homem tinha uns cinqüenta anos). O queixo de formato suave fazia um contraste estranho com a boca fechada, e um sorriso grotesco, provocado por um movimento de músculos singular nas bochechas caídas, parecia se sublevar contra a seriedade profunda e melancólica gravada na testa. Uns poucos cachos

⁴¹ Ibid. P. 18.

prateados pousavam atrás das grandes orelhas salientes. Um sobretudo moderno e bem largo encobria a alta figura esguia.

Entretanto, esse é exemplo *Sui generis*: não conheço outro retrato assim tão minucioso de um ser humano na obra de Hoffmann. Talvez o autor o tenha feito por se tratar de uma personalidade que realmente existiu. Em todo o caso, a abordagem realista do trecho funciona como um contraponto, uma antítese. No clímax da narrativa, a frase final: "Eu sou Ritter Glück!", compositor que viveu entre 1714 e 1787, expõe o caráter absolutamente fantástico do conto.

Evitando descrever pormenores meramente realistas, Hoffmann sempre recorre a algum traço marcante: uma gola ou uma peruca, uma voz fanhosa etc. Às vezes, dá a entender que a personagem nada tem de extraordinário, embora sua presença provoque uma sensação constrangedora e desagradável.

Em 1836, outro grande poeta alemão do século XIX, Heinrich Heine, dirá o seguinte a respeito de Hoffmann:

Na sua época, Hoffmann foi bastante lido, mas apenas por pessoas cujos nervos eram muito fortes ou muito fracos para serem afetados pelos seus acordes suaves. Os de espírito elevado e de natureza poética não queriam saber dele. Esses preferiam Novalis. Confesso, sinceramente que, como poeta, Hoffmann tem mais importância, para mim, que Novalis. Enquanto Novalis flutua no céu azul com suas imagens idealistas, Hoffmann, com

todas as suas bizarras brincadeiras, está sempre apegado à realidade terrena.⁴²

De fato, Hoffmann nunca se desinteressou das referências e dos detalhes realistas. Esse apego se manifesta, por um lado, na acuidade com que trabalhava: durante a elaboração de “Prinzessin Brambilla”, ele não somente empregou termos do dialeto veneziano – que estudara anos antes, junto com o italiano, o dialeto siciliano e o napolitano –, como documentou-se seriamente, recorrendo à cartografia, pela qual era apaixonado. A precisão topográfica sempre entremeia suas narrativas, tornando-se às vezes evidente o seu entusiasmo pelos mapas. Hoffmann confessa, por exemplo, através do protagonista Peregrinus, no conto “Meister Floh”⁴³:

Certa vez, Peregrinus ganhou de presente um mapa tão grande da cidade de Pequim, com todas as ruas, casas etc., que cobriu toda a parede do seu quarto. Olhando aquela cidade fabulosa, com um povo tão exótico que parecia se empurrar pelas ruas, Peregrinus sentia-se, misteriosamente, como num passe de mágica, transportado para um outro mundo.

Por outro lado, Heine queria certamente se referir, ao aludir à importância do escritor, ao fato de que os contos hoffmannianos eram afiados instrumentos de crítica a instituições e a figuras da sociedade da sua época.

⁴² Heine, Heinrich: *Die Romantische Schule*. In: Wittkop-Ménardeau, Gabrielle: *E. T. A. Hoffmann*. Reinbek bei Hamburg:rororo bild monographien, 1998. P. 159.

⁴³ “Meister Floh – ein Märchen in sieben Abenteuern zweier Freunde von E. T. A. Hoffmann” (Mestre Pulga – um conto em sete aventuras de dois amigos por E. T. A. Hoffmann).

No contexto do expressionismo cinematográfico, passo agora a refletir sobre a forma como os criadores empregaram a fala no cinema. Sem dúvida, havia o risco de se perder o mistério e a magia da abstração. Contudo, os efeitos sonoros contribuem com novas espessuras e dimensões para enriquecer ainda mais a narrativa expressionista cinematográfica. Não o som, mas sim motivos políticos e econômicos traçam os novos rumos do filme alemão no início da década de 30.

O vienense Josef von Sternberg passou três anos nos Estados Unidos e aprendeu a lidar com a nova técnica, já no final dos anos 20. No seu filme “O Anjo Azul”, prenuncia-se o realismo temático. No entanto, o estranho cenário da cidade, com suas ruas escuras, a atmosfera do cabaré impregnada de fumaça, o perigo à espreita do homem indefeso, são marcas inconfundíveis da estética expressionista.

Antes de exilar-se nos Estados Unidos, Fritz Lang filma “M – O Vampiro de Düsseldorf” e “O Testamento do Dr. Mabuse”. Em “M”, filme falado, por exemplo, as elipses, os contrastes de sombra e luz e todas as metáforas presentes atestam que o som não destruía, mas enriquecia o filme, conferindo-lhe uma linguagem simbólica e abstrata.

Cenas noturnas e urbanas evocam tentações perturbadoras, quando mostra prostitutas nas esquinas, jogos de sombras, seqüências em bares enfumaçados e suspeitos. Ao entardecer, o homem se retrai à sua solidão, ao seu

destino medíocre. Nos anos 40, o cinema *noir*⁴⁴ norte-americano empregou essas imagens comuns do cinema expressionista alemão, ao abordar a rua ou o crime: citarei os filmes realizados no exílio por Lang (“Ministry of Fear”–1943, “Woman in the Window”, 1944, “The Big Heat”, 1953), alguns de Billy Wilder (“Double Indemnity”, 1944 e “Sunset Boulevard”, 1950), outros de Siodmak, Ulmer etc., sem esquecer os de Dieterle, e os de Alfred Hitchcock.⁴⁵

⁴⁴ *Geschichte des Deutschen Films* (História do Filme Alemão). Editado por W. Jakobsen, A. Kaes, H. H. Prinzler, trabalho conjunto com *Stiftung Deutsche Kinemathek* (Fundação Cinematográfica Alemã, Berlim). Stuttgart: Metzler, 1993. P. 68.

⁴⁵ Filmografia Alemã Mencionada: Informações retiradas do *Lexikon des Internationalen Films* (Léxico do Filme Internacional). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1991.

Filmes mudos:

1913 – Der Student von Prag (O Estudante de Praga)

Direção: Stellan Rye em colaboração com Paul Wegener

Cenários: Robert A. Dietrich e K. Richter

Câmera: Guido Seeber

Elenco: Paul Wegener, J. Gottowt, Grete Berger, Lyda Salmonova, Lothar Körner.

1914 – Der Golem (O Golem)

Direção: Paul Wegener e Henrik Galeen

Cenários: R. A. Dietrich e Rochus Gliese

Câmera: Guido Seeber

Elenco: Paul Wegener, Lyda Salmonova, Henrik Galeen, Carl Ebert.

1919 – Das Kabinett des Dr. Caligari (O Gabinete do Dr. Caligari)

Direção: Robert Wiene

Cenários: Walter Röhrig, Walter Reiman e Hermann Warm

Roteiro: Carl Mayer e Hans Janowitz

Figurino: Walter Reimann

Elenco: Werner Krauss, Conrad Veidt, Lil Dagover, Friedrich Feher, H. H. von Twardowski.

1922 – Nosferatu

Direção: F. W. Murnau

Roteiro: Henrik Galeen

Cenários e figurino: Albin Grau

Câmera: Fritz Arno Wagner

Elenco: Max Schreck, Gustav von Wangenheim, Alexander Granach, Greta Schroeder.

1923 – Siegfrieds Tod (A Morte de Siegfried) – Nibelungen I (Os Nibelungos I)

Direção: Fritz Lang

Roteiro: Fritz Lang e Thea von Harbou

Cenários: Otto Hunte, Kettelhut e Vollbrecht

Câmera: Carl Hoffmann e Günther Rittau

Figurino: P. G. Guderian

Elenco: Paul Richter, Margarete Schön, Hanna Ralph, Hans Adalbert von Schlettow, Bernhard Goetzke, Theodoros.

Filmes sonoros

1930 – Der Blaue Engel (O Anjo Azul)

Direção: Josef von Sternberg

Cenários: Hunte

Câmera: Günther Rittau

Elenco: Marlene Dietrich, Emil Jannings, Kurt Gerron, Rosa Veletti, Hans Albers.

1931 – M (M – O Vampiro de Düsseldorf)

Direção: Fritz Lang

Roteiro: Fritz Lang e Thea von Harbou

Cenários: Otto Hasler

Câmera: Fritz Arno Wagner e G. Rathje

Elenco: Peter Lorre, Otto Wernicke, Gustav Gründgens, Friedrich Gnas, Theo Linggen, Paul Kemp, Georg John.

1933 – Das Testament des Dr. Mabuse (O Testamento do Dr. Mabuse)

Direção: Fritz Lang

Roteiro: Fritz Lang e Thea von Harbou

Cenários: Emil Hasler e Vollbrecht

Câmera: Fritz Arno Wagner

Elenco: Klein-Rogge, Oskar Beregi, Theodor Loos, Otto Wernicke, Gustav Diessl, Camilla Spira, Paul Henckels.

Filmografia *noir* Norte-americana Mencionada

1943 – Ministry of Fear

Direção: Fritz Lang

Roteiro: Seton I. Miller, adaptação de um romance de Graham Greene

Câmera: Henry Sharp

Elenco: Ray Milland, Marjorie Reynolds, Carl Esmond, Hillary Brooke, Dan Dryea.

1944 – Woman in the Window

Direção: Fritz Lang

Roteiro: Nunnally Johnson, adaptação do romance *Once off Guard*, de J. H. Wallis

Câmera: Milton Krasner

Elenco: Edward G. Robinson, Hoan Bennet, Raymond Massey, Dan Dryea, Edmund Breon.

Double Indemnity

Direção: Billy Wilder

Roteiro: Billy Wilder, Raymond Chandler

Câmera: John F. Seitz

Elenco: Barbara Stanwyck, Fred MacMurray, Edward G. Robinson, Tom Powers, Porter Hall.

1950 – Sunset Boulevard

Direção: Billy Wilder

Roteiro: Charles Brackett, Billy Wilder

Câmera: John F. Seitz

Elenco: Gloria Swanson, William Holden, Erich von Stroheim, Nauncy Olson, Cecil B. de Mille.

1953 – The Big Heat

Direção: Fritz Lang

Roteiro: Sidney Boehm, adaptação de um romance de William P. MacGivern

Câmera: Charles Lang Jr.

Elenco: Glenn Ford, Gloria Grahame, Hocelyne Brando, Lee Marvin, Alexander Scourby.

E ainda, filmes dos diretores Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer e Wilhelm (William) Dieterle.

Após apresentar essas reflexões sobre as afinidades artísticas entre a literatura de Hoffmann e o cinema expressionista, que são úteis para atestar a atualidade do universo estético em que se moveu o romancista alemão, gostaria de concluir esta discussão apropriando-me de uma afirmação de Haroldo de Campos: a arte “é o domínio do simultâneo, um simultâneo que se reconfigura a cada nova intervenção criadora.”⁴⁶

Traduções e Repercussões Literárias no Mundo Ocidental

Nenhum escritor alemão, nem mesmo Goethe ou Schiller, dominou a cena literária parisiense como Hoffmann na década de 30 do século XIX: “viviam-se como Kreisler, a vida do bom Theodor, poeta, pintor e músico. De 1831 a 1833, ele foi traduzido, analisado, imitado, atacado e citado com frequência”⁴⁷. As razões desse culto estão evidentes num artigo de 1828, do jornal *Le Globe*, que apresenta o autor ao público francês:

Seus contos são absolutamente originais. Não conheço nenhuma obra, onde o bizarro e o real, o assustador, o monstruoso e o burlesco se mesclam de uma maneira tão impressionante, vital e

⁴⁶ “A literatura é o domínio do simultâneo, um simultâneo que se reconfigura a cada nova intervenção criadora. Cada época nos dá o seu 'quadro sincrônico', graças ao qual podemos ler todo o espaço literário - um espaço literário onde Homero é contemporâneo de Pound e Joyce, Dante de Eliot, Leopardi de Ungaretti, Hölderlin de Trakl e Rilke, Púchkin de Maiakóvski, Sá de Miranda de Fernando Pessoa.” Campos, Haroldo de. *Texto e história. A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976. P. 21. In: Barros Camargo. Maria Lúcia de: “Leituras Impertinentes”, publicado na Revista Brasileira de Literatura Comparada. ABRALIC. Florianópolis: 1998. P. 129.

⁴⁷ E. Teichmann, 1961. P. 55. In: Hoffmeister, Gerhard: “Deutsche und Europäische Romantik” (Romantismo Alemão e Europeu). In: *Romantik-Handbuch* (Manual do Romantismo). P. 139.

inesperada. [...] Imagine um homem [...] que numa peça harmoniosa esboça as figuras mais fantásticas; que, pela clareza de sua narrativa e o realismo dos detalhes, pode tornar verossímeis as cenas mais insólitas. Imagine um homem que simultaneamente provoque arrepios, faça rir e sonhar, enfim, que escreva à maneira de Callot, invente como em "Mil e Uma Noites", narre como Walter Scott. Então, será possível ter uma noção de quem é E. T. A. Hoffmann.⁴⁸

"Das Fräulein von Scuderi"⁴⁹ foi o primeiro conto traduzido para o francês, em 1828. Mas, em 1833, já haviam sido publicados 19 volumes da tradução de François-Adolphe Baron Loève-Weimars (1801-1854), além das *Oeuvres complètes*, de 1830, traduções de Théodore Toussenel (1806-1885) e de *Contes fantastiques*, em 4 volumes, de 1836, por Egmont.

A apresentação de Hoffmann ao público francês acontecia concomitante ao eco do "Prefácio de Cromwell" de Victor Hugo. Nessas "tábuas da lei" para os jovens românticos, segundo Theophile Gautier⁵⁰, Victor Hugo (1802-1885) postula a combinação do sublime e do grotesco no drama, pois, segundo ele, os dois opostos se combinam harmoniosamente na vida e na criação. O homem

⁴⁸ Hoffmeister: "Deutsche und Europäische Romantik" (Romantismo Alemão e Europeu). In: *Romantik-Handbuch. Op. cit.*, P. 140.

⁴⁹ "Das Fräulein von Scuderi", publicado em 1820. In: *Die Serapions-Brüder*. Silvestre confessa aos amigos (vide explicações sobre a coletânea *Os Irmãos Serapião* na Conclusão) que recorreu ao romance *Siècle de Louis XIV*, de Voltaire para escrever o conto. As "Notas", da Edição Insel, mencionam um bilhete de Hoffmann pedindo emprestados romances da Senhora von Genlis, que descrevem a sociedade francesa da época de Louis XIV, bem como alguns livros contendo descrições de viagens à França. Desse material ele teria retirado informações para escrever "Senhorita Scuderi", considerado, por muitos críticos, como o primeiro conto policial da história da literatura. Paul Hindemith (Hanau, 1895-Frankfurt am Main, 1963), um dos pioneiros do movimento de música moderna na Alemanha, compôs em 1926 (há também uma versão de 1956) a ópera "Cardillac", uma referência ao joalheiro-artesão, protagonista do conto que, após vender as jóias que produzia, as roubava.

passa por momentos terríveis e cômicos; e, às vezes, terríveis e cômicos ao mesmo tempo.

Em 1830, Charles Nodier (1780-1844) afirmou ser o insólito parte da realidade. Ele reivindicava para a literatura um *fantastique vraisemblable*, que seria representado pelo *conte fantastique* e teria Hoffmann como precursor. O termo fantástico, empregado pelo autor alemão, suscitou, na França, uma série de discussões teóricas sobre gêneros literários, que incluíam também a obra do seu contemporâneo Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter, 1763-1825).

Na literatura francesa do século XIX, a obra de Hoffmann encontrou um solo fértil para adaptações e citações. Apenas para ilustrar, mencionarei algumas das influências mais evidentes: Nodier: *La fée aux miettes*, de 1832; Théophile Gautier (1811-1872): *Le chevalier double*, de 1840, *Deux acteurs pour une rôle*, de 1841; Paul de Musset (1804-1880): *La table de nuit*, de 1832; Alfred de Musset (1810-1857): *Namouna*, de 1833 etc.⁵¹. E, naturalmente, Baudelaire, cujo ensaio "L'essence du rire", já citado, o menciona várias vezes e, inclusive, elege sua obra como modelo.

No entanto, é contra as obras de Hoffmann que Walter Scott (1771-1832) dirigiu sua veemente crítica "On the supernatural in fictitious composition: works of Hoffmann" (Sobre Hoffmann e as composições fantásticas), publicado na revista *Foreign Quartely Review*, de julho de 1827. Scott iniciou o ensaio censurando o ramo de composição inventado pelos alemães, sobretudo por

⁵⁰ Hugo. Victor. *Do Grotesco e do Sublime - Tradução do "Prefácio de Cromwell"*. Tradução e notas de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva. 1988. P. 7.

⁵¹ Hoffmeister: "Deutsche und Europäische Romantik" (Romantismo Alemão e Europeu). In: *Romantik-Handbuch. Op. cit.*. P. 140.

Hoffmann, o gênero fantástico, "em que a imaginação se abandona a toda irregularidade" (sic) "dos seus caprichos e a todas as combinações das cenas mais estranhas e mais burlescas".⁵²

Para Walter Scott, Hoffmann foi o primeiro autor célebre a utilizar o fantástico ou o grotesco sobrenatural em sua obra, e passou a vida traçando, sem regra e sem medida, imagens bizarras e extravagantes. O escritor de língua inglesa se pergunta por que o autor alemão não cultivou um gosto mais seguro e o bom senso, retratando, por exemplo, a histórica ocupação de Dresde, cidade onde Hoffmann vivia, pelas tropas do imperador francês Napoleão Bonaparte.

Alan Poe, cuja literatura fantástica se distingue bastante da do autor alemão por situar-se num mundo invariavelmente irreal, como num pesadelo ou num jogo, talvez tenha lido, por exemplo, a tradução de "Der goldene Topf" para a língua inglesa, que Carlyle publicou em seu *German Romance*, em 1827.

Na Itália, o autor só é apresentado em 1881, através da encenação da ópera *Contos de Hoffmann*, composta por Jacques Offenbach (Köln, 1821-Paris, 1880).

Na Espanha, ele tornou-se conhecido através do artigo de Scott, publicado na revista *El correo*, em 1830, sendo que as primeiras traduções começaram a surgir em 1837. As obras completas foram traduzidas por Cajetano Cortes e publicadas em 1847.

Logo após a publicação de algumas obras de Hoffmann na Argentina, traduzidas por Hömberg (também autor de textos fantásticos), foi lançado no

⁵² Scott, Walter: "Sobre a obra de Hoffmann". In: *O Pequeno Zacarias, chamado Cinabre*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Brasil o livro: *Contos Fantásticos*. Embora não conste o nome do tradutor, há indícios de que tenha sido o editor do livro, o próprio Affonso de E. Taunay, filho do famoso Visconde de Taunay. São Paulo: Melhoramentos, (1928?). O livro continha "Cinabrio", "Doutor Trabacchio" e "Porta entaipada".

Atualmente, podemos verificar que já foram publicados no Brasil:

"Heimatocare". In: *Mar de Histórias*. 3º Volume: Romantismo, São Paulo: Martins Fontes, 1980.⁵³

Contos Sinistros: "O Homem da Areia" e "Os Autômatos". Tradução de Ricardo Ferreira Henrique, com um ensaio: "No Olho do Outro", Oscar Cesarotto. São Paulo: Max Limonad, 1987.

Contos Fantásticos: "O Homem da Areia", "Os Autômatos" e "O Vaso de Ouro". Tradução de Cláudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: IMAGO, 1993.

O Pequeno Zacarias chamado Cinábrio. São Paulo: ArsPoética.

O Pequeno Zacarias, chamado Cinabre. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

No Brasil, Hoffmann é conhecido sobretudo através do conto "O Homem da Areia", por ter sido objeto de estudo no ensaio "O Estranho" (*Das Unheimliche*), do psicanalista Sigmund Freud. Segundo o pensador austríaco, o homem que arranca olhos das crianças desobedientes provoca no personagem Natanael uma perturbação que poderia ser associada ao complexo infantil de castração.

⁵³ Ao lado de James Morier, Stendhal, Balzac, Gogol e outros, Hoffmann integra o 3o. volume, Romantismo, de *Mar de Histórias – Antologia do Conto Mundial*, compilada e editada por Paulo Rónai e Aurélio Buarque de Holanda, que a editora Nova Fronteira está relançando.

Embora não se trate de uma dissertação sobre tradução, ou teoria da tradução, apresento algumas das minhas traduções de contos de Hoffmann (todos inéditos em português), no Apêndice. Este trabalho serviu de estímulo para que eu tentasse traduzir do alemão para o português textos ou passagens de contos. Tenho a intenção de verter, no futuro, outros contos do autor e, oportunamente, publicá-los. Assim, poderei apresentar a literatura de Hoffmann ao leitor brasileiro, incluindo novos títulos aos já existentes no mercado.

Em suma, anexei ao Apêndice as seguintes traduções: "Ritter Gluck" e "O Anacoreta Serapião", bem como um trecho do romance *A Visão de Mundo do Gato Murr*. Apesar da trama intrincada e do complexo simbolismo de "O Pote de Ouro", considerei mais conveniente resumir seu enredo do que traduzir todo o texto de 120 páginas para compor esta dissertação. Para aqueles que se interessam pela leitura de todo o conto, recomendo o original alemão que me serve de base: *E. T. A. Hoffmann Werke*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1967. Volume I, pp 126 a 204; ou a edição *E. T. A. Hoffmann*. Berlim: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1963. Volume I, pp 181 a 255. Em português, há uma edição traduzida por Cláudia Cavalcanti: "O Vaso de Ouro", publicada pela Editora IMAGO em 1993, já esgotada.

Primeira Parte

"O Pote de Ouro"

Primeiramente, gostaria de falar sobre a origem do conto e apresentar algumas opiniões sobre ele. Em seguida, explicarei os passos da minha própria reflexão, definindo os critérios que adotarei neste estudo.

O anúncio do conto "O Pote de Ouro" foi feito através de uma carta de agosto de 1813, que Hoffmann escreveu ao seu editor C. F. Kunz:

Tenho trabalhado na continuação da coletânea *Quadros Fantásticos à maneira de Callot*, principalmente num conto de fadas que abrangerá cerca de um volume. Não pense com isso, meu caro, em Sherazade e em *Mil e Uma Noites* - nada de turbantes e calças turcas - magia e prodígio. Tudo girará em torno da vida cotidiana e seus emocionantes protagonistas.⁵⁴

Após trabalhar alguns meses na sua concepção, em janeiro de 1814, numa carta anexa a uma parte do conto enviada ao editor, o escritor manifestou seu entusiasmo a respeito da própria criação:

Acredito proporcionar-lhe muita emoção com as primeiras quatro vigílias do meu conto de fadas, que eu considero exótico e original; a idéia que pretendo desenvolver está expressa no início da quarta vigília.⁵⁵

⁵⁴ "Notas" sobre "O Pote de Ouro". In: E. T. A. Hoffmann Werke. Op. cit.. Volume 4. P. 576.

Dessa forma, Hoffmann assinalou exatamente como desejaria que seu conto fosse compreendido. E, num trecho do início da quarta vigília, mencionada na carta ao editor, o narrador se apresenta pela primeira vez ao leitor e fala da melancolia do Estudante Anselmo, o protagonista do "conto de fadas". Afirmar que tem histórias fantásticas para contar sobre episódios que transformaram a vida de algumas pessoas de Dresde, no entanto, teme que o leitor não acredite na existência do Estudante Anselmo, do Arquivista Lindhorst e nem mesmo do Sub-reitor Paulmann e no Escrivão Heerbrand, "embora pelo menos os dois últimos respeitáveis senhores ainda estejam deambulando por Dresde" (p. 145).

Tente, prezado leitor, reconhecer as figuras com que você se depara ordinariamente no reino mágico, pleno de milagres, onde tanto há o supremo gozo como o mais profundo horror, onde a plácida deusa ergue o véu e nós ousamos contemplar-lhe a face, mas no seu olhar austero baila um sorriso, e é como uma malícia que quer brincar conosco e nos cativar, assim como a mãe se diverte com seus amados filhinhos. Esse reino que vislumbramos, sobretudo em sonhos, encontra-se bem mais próximo do que o leitor imagina ... Pois bem, eis o que eu sinceramente almejo e tento esclarecer com a história do Estudante Anselmo. (p. 145)

No trecho acima, o narrador afirma que o "reino mágico" faz parte também da vida do leitor. O "reino mágico", além disso, possui figuras típicas,

⁵⁵ Ibid.

e, nesse sentido, poderia ser comparado aos sonhos, cuja retórica, como sabemos, foi descrita por Freud, no início do século XX.

A Crítica

Na introdução a este trabalho, já mencionei a veemente crítica que Sir Walter Scott escreveu contra as criações fantásticas do autor alemão. É também conhecida a reserva que Wilhelm Grimm (1786-1859) manifestava a respeito de Hoffmann: "sinto total repugnância pela sua fantasia e seu humor" ⁵⁶. Poderia citar outras. Mais exatamente sobre o conto "O Pote de Ouro", uma nota do diário de Goethe de 1822 afirma: "comecei a ler a "caneca" de ouro. Fez-me mal!"⁵⁷

Goethe, como sabemos, defendia a função moralizante das artes, assim como Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), escritor, crítico e o mais importante representante do Iluminismo alemão. Desse modo, ele só poderia mesmo recriminar a literatura romântica que é fruto "da desesperança e possui como satânico objeto o horrível, o abjeto, o cruel, a vileza, com a corja do repúdio desfazendo-se no impossível", segundo palavras que escreveu numa carta a Zelter, de 18 de junho de 1831.⁵⁸

⁵⁶ Grimm, Wilhelm Karl. In: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann und der deutsche Volksglaube" (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann e a Crença Popular Alemã), de Karl Olbrich. In: E. T. A. Hoffmann, editado por Helmut Prang. *Op. cit.* P. 56.

⁵⁷ Goethe, Johann Wolfgang von. In: Wittkop-Ménardeau, Gabrielle: *E. T. A. Hoffmann mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (E. T. A. Hoffmann com Depoimentos e Documentos). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1998. P. 101.

⁵⁸ Carta de Goethe ao compositor e professor de música Carl Friedrich Zelter (Berlim: 1758-1832). In: Preisendanz, Wolfgang: "Eines matt geschliffnen Spiegels dunkler Widerschein"

Os primeiros ataques da imprensa ao autor de "O Pote de Ouro" vieram justamente do *Jenaische allgemeine Literatur-Zeitung* (Jornal Literário Universal de Jena), de inspiração estética goetheana, clássica, avesso aos ousados experimentos românticos.

O autor ainda pode conhecer muito o mundo, além de Berlim e Dresde, além da classe média dessas duas cidades e suas atitudes, principalmente em locais públicos de entretenimento; ele jamais compreenderá algo como um todo, só como bizarrice.⁵⁹

No entanto, apesar dessas veementes oposições, a publicação de "O Pote de Ouro" no 3º volume dos *Quadros Fantásticos à maneira de Callot*, em 1814, significou para o autor a conquista definitiva do público e da crítica. Esse foi o único conto publicado em segunda edição ainda durante a vida de Hoffmann e é até hoje considerada sua melhor obra.

Entre outros elogios da crítica da época, destacou-se a entusiasta recepção do jornal *Cottasches Morgenblatt*:

A fantasia audaciosa e rica com suas maravilhosas relações alia-se nessa excelente prosa à circunspeção e à madura reflexão. Intenções sublimes e brincadeiras fantásticas, coerência

(Um Espelho Fosco com Reflexos Escuros). In: E. T. A. Hoffmann, editado por Helmut Prang. Op. cit. P. 272.

⁵⁹ Jenaische allgemeine Literatur-Zeitung nr. 232, de dez/1815. In: Scholz, Ingeborg: Ernst Th. A. Hoffmann - Das Fräulein von Scuderi - Der goldene Topf - Interpretation und unterrichtspraktische Vorschläge (Ernst Th. A. Hoffmann - Senhorita Scuderi - O Pote de Ouro - interpretações e sugestões didáticas práticas). Hollfeld: Joachin Beyer Verlag, 1997. P. 56.

filosófica no desenvolvimento das idéias e ironia bem-humorada penetram tão profundamente no texto, que tanto satisfaz o intelectual como oferece algo mais ao leitor que procura apenas entretenimento.⁶⁰

Creio que esses dados são suficientes para situar a literatura de Hoffmann no contexto da época de sua publicação.

Critérios que adotarei para analisar o conto "O Pote de Ouro"

Considerar a literatura hoffmanniana superficial e simplesmente de entretenimento é um julgamento precipitado. Nela, as questões filosóficas e estéticas, bastante contemporâneas, vão se construindo, se permeando e deixando vestígios de uma resposta inefável, apenas sugerida. Uma importante peculiaridade dessa obra é o entrelaçamento e a complementariedade das idéias expressas nos seus contos. Assim, ao iniciar a leitura mais sistemática da obra de Hoffmann, compreendi logo que não poderia interpretar isoladamente o conto que mais me interessava, pois isso seria um equívoco. Pois bem, já havia definido "O Pote de Ouro" como ponto de partida, mas os rumos ainda eram uma incógnita.

Passei, então, a refletir sobre o que havia de mais original no meu conto de referência. Foi quando, numa carta de Hoffmann ao seu editor Kunz, de

⁶⁰ Morgenblatt f. gebildete Stände (Folha da Manhã para as Pessoas Cultas), n. 90. Stuttgart e Tübingen: Editora Cotta, 15.04.1815. In: Scholz: *Op. cit.* P.55.

04.03.1814⁶¹, deparei-me com a seguinte observação: "a idéia de se introduzir o fabuloso com um sentido profundo na vida cotidiana é certamente ousada e, tanto quanto sei, ainda não empregada nessas proporções por um autor alemão". Eu sempre me indaguei se a experiência vivida por Anselmo, que é a busca do auto-conhecimento, mesclada à dificuldade de comunicação que o angustia, não reapareceria em vários outros protagonistas de contos hoffmannianos. Pois bem, essa seria a minha tese: "O Pote de Ouro" parece explicitar um paradigma e, ao fazê-lo, dialoga tanto com textos do passado como do futuro, dentro da obra de E. T. A. Hoffmann.

O estudo das obras completas resultaria num estudo extenso e bastante superficial, neste estágio da minha pesquisa, por isso considereei necessário limitar a abordagem. A princípio, pensei em relacionar a trajetória do Estudante Anselmo com a de Giglio Fava, jovem ator de teatro de improviso, protagonista do conto "Prinzessin Brambilla"⁶² (Princesa Brambilla). O tom cômico desse *capriccio*⁶³, inspirado em ilustrações de Jacques Callot⁶⁴, como também sucede com os contos da coletânea que contém "O Pote de Ouro", proporcionaria um objeto para pesquisas instigantes, indo da *commedia dell'arte* italiana até as reverberações no teatro e na arte circense contemporâneos.

⁶¹ "Notas" sobre "O Pote de Ouro". In: E. T. A. Hoffmann Werke. Op. cit.. Volume 4. P. 577.

⁶² "Prinzessin Brambilla - ein Capriccio nach Jakob Callot por E. T. A. Hoffmann, mit 8 Kupfern nach Callotschen Originalblättern" (Princesa Brambilla - um capricho segundo Jakob Callot, com 8 ilustrações segundo folhas originais de Callot). A primeira edição do conto foi publicada em 1820.

⁶³ *capriccio*: (capricho) é a imprecisa denominação para uma peça de fantasia em prosa, normalmente apenas esboçada. Wilpert, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur* (Dicionário Técnico de Literatura). Stuttgart: Kröner, 1969. P. 123.

⁶⁴ Jacques Callot: já citado na Introdução deste trabalho.

Ilusão e magia são os ingredientes das misteriosas metamorfoses de Giglio no Príncipe Assírio Chiapperi e de sua namorada, Giacinta, na Princesa, durante o carnaval de Roma, quando, como que por encanto, vivem um autêntico conto de fadas. À sua maneira cômica, esse protagonista segue também o modelo da experiência do Estudante Anselmo. O trecho a seguir sugere, como em "O Pote de Ouro", a idéia do auto-conhecimento como uma "visão epifânica"⁶⁵:

Frequentemente no nosso dia-a-dia, nos deparamos de súbito com a porta aberta de um reino mágico que nos permite a percepção do íntimo e poderoso espírito, cujo hálito nos envolve misteriosamente em estranhos pressentimentos.⁶⁶

Além disso, o conto "Princesa Brambilla" apresenta outras semelhanças com "O Pote de Ouro". Ambos inserem o fabuloso na realidade e propõem o contato do jovem consigo mesmo, estimulando-o à maturidade espiritual, tudo envolto numa atmosfera ameaçadora e assustadora. As marcantes características cômicas de "Princesa Brambilla", contudo, tornam o conto bastante singular, o que dificulta o estudo intertextual, numa primeira abordagem.

Considerarei também a possibilidade de selecionar somente as passagens grotescas do mesmo modelo de experiência com o fantástico, ou ainda, apenas as negativas. Neste caso, levaria em conta, sem dúvida, o personagem Rat

⁶⁵ Epifania: no sentido de uma manifestação divina.

⁶⁶ "Princesa Brambilla". P. 27.

Krespel⁶⁷. O conto do mesmo nome, que integra a coletânea *Os Irmãos Serapião*, trata de uma figura histórica, o Conde Thurn und Taxis, Conselheiro e Arquivista Johann Bernhard Crespel (1747-1813), famoso pelas suas excentricidades. Assim como fabricava as próprias calças, diz-se que construiu também sua casa. Hoffmann apropriou-se desse pormenor e criou a personalidade e a história. Em sua ânsia por descobrir o segredo da arte musical, Rat Krespel destruía violinos. Era uma pessoa abrupta, ríspida, desprovida do "espírito infantil poético" (característica sobre a qual falarei, quando estudar o personagem Estudante Anselmo), imprescindível para a percepção de uma existência mais sublime. Rat Krespel era, portanto, um exemplo negativo da experiência paradigmática de Anselmo: jamais alcança a compreensão da arte, jamais se torna um artista.

Ao longo das leituras, encontrei alguns protagonistas modelares positivos. Meu orientador mostrou-me que, entre os exemplos selecionados, havia o jovem neófito (o Estudante Anselmo, de "O Pote de Ouro", conto de 1814), o jovem artista (o jovem compositor Johannes Kreisler, protagonista de diversos textos, a partir de 1810, por exemplo, "Kreisleriana", *A Visão de Mundo do Gato Murr*), o compositor maduro (o famoso compositor do conto "Ritter Gluck", de 1809) e o velho anacoreta (o Anacoreta Serapião do conto desse mesmo nome, de 1818). Essas quatro personagens, na verdade, já delimitariam um recorte bastante amplo para um estudo. Assim, decidi pois

⁶⁷ "Rat Krespel" (Conselheiro Krespel). In: *Die Serapionsbrüder - Gesammelte Erzählungen und Märchen, herausgegeben von E. T. A. Hoffmann* (Os Irmãos Serapião - Contos e contos de fadas editados por E. T. A. Hoffmann). In: *E. T. A. Hoffmann Werke. Op. cit.*. Volume 2. P. 217. Mais informações sobre a coletânea na Conclusão.

traçar um paralelo entre a experiência de Anselmo e a experiência desses outros três personagens.

Na Introdução, referi-me de forma mais genérica à obra de E. T. A. Hoffmann. Na Primeira Parte deste trabalho, eu me deterei mais especificamente em "O Pote de Ouro". Incluirei um estudo sobre o mito da Atlântida, partindo depois para uma análise dos personagens do conto, sobretudo do protagonista Estudante Anselmo. Após essa discussão, tentarei mostrar, na Segunda Parte, como a trajetória de Anselmo corresponde a um ritual de iniciação, recorrendo a algumas teorias, principalmente antropológicas. Na Conclusão, confrontarei o jovem compositor Kreisler, o compositor maduro Ritter Gluck e o velho anacoreta Serapião com o Estudante Anselmo.

Por ora, antes de iniciar a análise, apresento uma síntese do enredo do conto.

Síntese do enredo de "O Pote de Ouro – um conto de fadas dos dias atuais"

(os títulos são do autor, traduzidos literalmente)

Primeira Vigília

*Os acidentes do Estudante Anselmo - O tabaco barato do Sub-reitor Paulmann
e as serpentes auriverdes*

No dia da Ascensão de Cristo, o Estudante Anselmo se sente frustrado: está sempre derramando tudo e manchando a roupa, não consegue ser pontual e, ainda há pouco, no mercado de Dresde, tropeçou num cesto e amassou as maçãs de uma feirante velha e feia, que saiu-lhe ao encalço, chamando a atenção de todos. Para acalmá-la, Anselmo acabou lhe dando as moedas extras que levara consigo para comemorar o dia livre com uma boa dose dupla de cerveja. Sentado sob um sabugueiro, o Estudante refletia sobre tudo isso, quando seus pensamentos foram interrompidos por vibrações, palavras desconexas "sussurradas" pelo vento e badalos de sinos de cristal. Viu então três pequenas serpentes (*Serpentinas*) verdes. Ao penetrar nessa atmosfera de murmúrios sibilantes e brilho de esmeralda se espalhando pelos ramos, Anselmo se apaixona pelos olhos azuis de uma das serpentinas.

Segunda Vigília

*De como o Estudante Anselmo foi considerado bêbado e louco - A viagem
sobre o Elba - A ária Maestro Graun - O licor de Conradi e a brônzea mulher
das maçãs*

"O senhor está louco!", exclama uma respeitável cidadã que, voltando de um passeio com a família, cruza os braços e fica observando o procedimento estranho de Anselmo abraçado ao sabugueiro, chamando de volta a *Serpentina*.

"Ao ouvir a mulher, foi como se o sacudissem, ou lhe aspergissem água gelada para acordá-lo" (p. 132). O pai da família, que chegava com a filha pequena, ainda comentou com Anselmo, num tom compreensivo, que até mesmo um homem de Deus, um reverendo presbiteriano, podia exagerar na bebida num dia de Ação de Graças.

Anselmo já seguia seu caminho, pensando na detestável idéia de ser confundido com um reverendo bêbado, quando ouviu chamarem-no. Era seu amigo, o Sub-reitor Paulmann, com suas duas filhas, Verônica e Frances, e o Escrivão Heerbrandt, prestes a embarcar numa gôndola para cruzar o Elba. Anselmo foi convidado a passar a tarde com o grupo, na casa de Paulmann.

Durante a viagem, aconteceu que, no Jardim de Anton, às margens do rio, alguém começou a soltar fogos de artifício. Os fogos zuniam e estouravam em formas estelares, caindo finalmente como um monte de faíscas. Ao ver na água o reflexo das chamas e chispas, Anselmo teve a impressão de que as três serpentinhas se deslocavam na água. A lembrança das imagens que vira sob o sabugueiro avivou-se e a saudade doeu-lhe no peito. Anselmo, então, começou mais uma vez a chamar por *Serpentina*. Um movimento mais brusco assustou a todos dentro do barco, que pensaram que ele fosse pular no rio, e o barqueiro lhe segurou as calças.

Depois de algum tempo, o Sub-reitor Paulmann sentou-se ao lado de Anselmo, dizendo-lhe que o considerava um sujeito sólido, mas que essa

história de sonhar de olhos abertos e querer pular do barco era coisa de doido ou de demente. Sua filha Verônica interveio, argumentando que talvez Anselmo tivesse mesmo dormido e sonhado sob o sabugueiro e que as imagens malucas ainda permaneciam na sua cabeça. Heerbrand acrescentou que, às vezes, lhe sucedia também sonhar de olhos abertos. Apesar da precária luminosidade, Anselmo ainda foi capaz de perceber que Verônica tinha belos olhos azuis e procedeu com gentileza, esquecendo a aventura do sabugueiro.

Na casa de Paulmann, Anselmo sentou-se ao piano e acompanhou, entre outros, Heerbrand, que encantou os presentes com uma ária do Maestro Graun. No final da noite, o Escrivão disse a Anselmo que o Arquivista Lindhorst procurava alguém para copiar com guache, em pergaminho, alguns manuscritos vazados em alfabetos exóticos. Como, além de ser talentoso, Anselmo gostasse de caligrafia, alegrou-se com a notícia.

Na manhã seguinte, passou por Conradi e bebeu dois ou três copos de licor e dirigiu-se à casa de Lindhorst. Quando quis bater a aldrava, o rosto de metal que havia ali se desfigurou, transformando-se na cara feia e dentuça da Velha vendedora de maçãs. Assustado, Anselmo puxou o cordão da sineta, que ressoou estridente. O cordão caiu e virou uma gigantesca cobra transparente que se enroscou no corpo do Estudante, apertando-o fortemente até fazê-lo desfalecer. Anselmo acordou em sua cama, com o Sub-reitor ao seu lado: "Pelo amor de Deus, que maluquice o senhor anda aprontando, caro senhor Anselmo?" (p. 139)

O Estudante Anselmo mal podia olhar nos olhos do Arquivista sem se sentir estremecer da cabeça aos pés. A voz áspera, de tom estranhamente metálico, soava-lhe misteriosamente penetrante e provocava-lhe arrepios. O Estudante não ousara retornar à casa de Lindhorst, após o incidente que, segundo pensava, por puro acaso não o enlouquecera ou matara. O Sub-reitor Paulmann passara pela rua quando uma velha vendedora de maçãs e bolos ocupava-se de Anselmo caído inconsciente. Levou-o para casa e discutiu com Verônica e Heerbrand sobre o melhor remédio para aliviar seu mal psíquico. Heerbrand estava convencido de que o trabalho como copista seria a melhor alternativa e, por isso, procurava agora forçar um encontro, ali mesmo no café, e apresentar Anselmo ao Arquivista.

Lindhorst divertia o público do café com suas histórias:

Em meio à magia e o ao encanto do mito, floresce no vale um maravilhoso lírio cor de fogo. Um facho brilhante atravessa o vale e o lírio se apaixona e quer abraçá-lo. Phosphorus explica reticente que, com a centelha do seu amor, que é uma dor desesperada, o lírio perecerá para renascer numa forma estranha. No entanto, como estão apaixonados, o jovem Phosphorus acaba beijando o lírio que, como que atravessado por uma luz, arde em chamas e se transforma num ser estranho, que passa a vagar rapidamente, escapando do vale sem se importar com Phosphorus.

A dor e o lamento do jovem comovem até os rochedos. Do seio de um deles, porém, sai um dragão negro voando ruidosamente, que persegue e apanha o ser volátil e o transforma novamente num lírio. Mas o Pensamento dilacerou seu ser e o amor pelo jovem Phosphorus doeu-lhe tão profundamente que murchou e matou as florezinhas. Então, Phosphorus veste uma armadura brilhante e multicolorida e luta contra o dragão. As batidas da asa preta do dragão na couraça produzem vibrações poderosas que vitalizam as florezinhas que, como passarinhos coloridos, esvoaçam em torno do dragão, minando-lhe as forças até que ele, vencido, esconde-se no fundo da terra. Livre, o lírio é abraçado pelo jovem enamorado Phosphorus e coroado pelos pássaros, flores e mesmo pelos imensos rochedos como rainha do vale.

"Desculpe-me, caro Senhor Arquivista, mas isso é o empolado estilo árabe, o senhor deve nos contar um caso verídico de sua vida tão extraordinária, ou de suas viagens", disse o Senhor Heerbrand.

O Arquivista, porém, retrucou que aquela história era a de uma ascendente sua, e que podia até parecer sem sentido ou loucura, mas não se tratava de disparate ou alegoria, e sim da verdade literal. E, para delírio de todos os presentes no café, contou ainda outros detalhes pitorescos e anedóticos de sua vida familiar.

Quando Heerbrand o abordou na saída do café, o Estudante surpreendeu-se com a rudeza de Lindhorst e acabou procurando uma justificativa para a atitude abrupta do Arquivista: "Pois, por que o Escrivão

haveria de impedir-lhe a passagem, justamente quando ele fazia menção de ir para casa?" (p. 144) E disse a si mesmo que iria vê-lo no dia seguinte.

Quarta Vigília

A melancolia do Estudante Anselmo - O espelho de esmeralda - De como o Arquivista Lindhorst foge voando como um abutre e o Estudante Anselmo não encontrou ninguém

Na introdução a esta vigília, o autor apela à sensibilidade do leitor para a compreensão do estado de espírito de Anselmo.

A partir daquela tarde em que vira o Arquivista Lindhorst, o Estudante Anselmo se encontrava num estado de meditação onírica que o tornava insensível a todo contato externo com a vida comum. Sentia que algo, como uma emoção desconhecida, se movia no seu íntimo, causando-lhe aquela dor agradável que, na verdade, é uma ânsia que promete ao homem uma outra existência mais elevada. (p. 145)

Anselmo gostava de sair vagando por vales e florestas, como que desligado de tudo que o prendesse à vida comum, dando asas à imaginação. Ele voltava sempre ao sabugueiro onde, no dia de Ação de Graças, vivenciara pela primeira vez aquela aventura, e a experiência sempre se repetia. Quando o corpo esbelto de *Serpentina* se movia, acordes maviosos dos sinos de cristal o

encantavam. Então, ele abraçava o sabugueiro e chamava por ela, olhando para a copa da árvore.

Certa vez, durante seus costumeiros devaneios, surgiu de súbito um homem magro enrolado numa larga roupa cinzenta que lhe disse, olhando-o com seus olhos avermelhados: "ei, ei, por que é que está lamentando e gemendo aí? Hei, hei" (p. 146). Era o Arquivista Lindhorst.

Anselmo confessou-lhe o que sentia, supondo que o Arquivista, como os outros, consideraria a história das serpentes como um fértil fruto de sua imaginação. O Arquivista, pelo contrário, declarou tratar-se de suas três filhas, sendo que *Serpentina*, a de olhos azuis, era a mais jovem. Retirando a luva, Lindhorst mostrou a Anselmo um anel de esmeralda que, soltando faíscas mágicas, formou um brilhante espelho de cristal, onde a imagem das três serpentinhas verde-amarelas em movimento projetou-se nítida e clara. Anselmo ficou extasiado.

Depois disso, Lindhorst lamentou que, apesar das boas recomendações que lhe dera Heerbrand, Anselmo não houvesse ainda aparecido para trabalhar como copista.

Logo que o Arquivista Lindhorst mencionou o nome de Heerbrand, o Estudante Anselmo sentiu novamente como se pisasse de fato o chão com os dois pés e fosse realmente o Estudante Anselmo, e o homem à sua frente, o Arquivista Lindhorst. (p. 149)

Depois de entregar-lhe um vidro com um licor dourado, para afugentar a Velha vendedora de maçãs, caso ela tentasse impedir-lhe a passagem, Lindhorst despediu-se e afastou-se a largas passadas, dizendo a Anselmo que o esperava no dia seguinte.

À luz mortiça do entardecer, o Arquivista mais parecia flutuar vale afora. De repente, o vento soprou forte, abrindo a sua capa cinzenta, que esvoaçava como duas grandes asas, e Anselmo teve a impressão de que um grande pássaro abria as asas para um vôo veloz. Fixando os olhos através da tarde já meio escura, o Estudante viu um corvo branco-acinzentado levantar vôo e percebeu nitidamente que o adejo esbranquiçado que acreditara ser o Arquivista se distanciando tinha de ser o corvo, embora ele não pudesse entender como é que o Arquivista fora capaz de sumir de uma hora para a outra. Anselmo concluiu, então, que Lindhorst tinha mesmo saído voando, pois as formas estranhas vindas de um distante mundo maravilhoso, que ele normalmente só via em sonhos estranhos e raros, estavam agora se inserindo em sua vida ativa e brincando com ele. Anselmo se afastou rápido, não desejando se encontrar com Paulmann ou Heerbrand.

Quinta Vigília

A Sra. Conselheiro da Corte - Cicero de officiis - Cercopiteco e outra corja -

A Velha Lisa - A noite do equinócio

Enquanto Paulmann se afligia com as atitudes de Anselmo, Heerbrand acreditava que o tempo e as boas relações com o Arquivista Lindhorst poderiam

fazer de Anselmo, quem sabe, Secretário ou até mesmo Conselheiro da Corte. Essas palavras impressionaram bastante Verônica, que sempre considerara que o jovem poderia ainda se tornar importante.

Verônica sonhava acordada com sua vida de Senhora Conselheiro da Corte, bela e invejada, o esposo presenteando-a com um par de brincos valiosos. Ao ouvir os suspiros da filha, Paulmann quase deixou cair o livro *Cicero de officiis*, no qual estava concentrado. Contudo, ela continuou sonhando. Só que agora, em meio aos seus devaneios, sempre aparecia uma figura hostil, afirmando que Anselmo jamais seria um Conselheiro ou se casaria com ela.

Ao receber as amigas para o café, Verônica ouviu falar de uma velha senhora, capaz de prever o futuro. Ansiosa, decidiu procurar a vidente naquela mesma noite. Verônica acompanhou as amigas, que moravam na parte nova da cidade, até a ponte do Rio Elba, e, após despedir-se delas, apressou-se para aconselhar-se com a Senhora Rauerin.

Num cômodo cheio de estranhos objetos, macacos, porquinhos-da-Índia, corvos e gatos, ela encontrou uma velha feia de nariz e queixo salientes, rosto manchado e cabelo eriçado. Após se cumprimentarem, a velha apagou o fogo e, por um instante, o quarto permaneceu na escuridão. Logo depois ela retornou com uma luz e Verônica percebeu que a parafernália tinha desaparecido. A vidente aproximou-se de Verônica e disse que já sabia o que a trazia até ali, e a aconselhou a desistir do "feio" Anselmo, que pisara no rosto da sua filhinha, a maçãzinha de bochechas vermelhas. Além do que, prosseguiu a velha, o Estudante manchou-lhe todo o rosto com um licor dourado.

Verônica começou a se irritar com os conselhos da Velha, que pôs-se, então, a chorar, agarrando-lhe os joelhos. Entre lágrimas, a vidente perguntou à jovem se não se lembrava mais da Elisa, a antiga governanta da casa de Paulmann. Pois ela era a própria!

A Velha então afirmou que conhecia um meio para ajudá-la a conquistar Anselmo. Se Verônica quisesse mesmo vencer Lindhorst e a *Serpentina* esverdeada, ela deveria acompanhá-la a uma encruzilhada, às onze horas da próxima noite de equinócio. Verônica voltou para casa decidida a ajudar Anselmo a se livrar dos vínculos mágicos.

Sexta Vigília

O jardim do Arquivista Lindhorst mais alguns pássaros trocistas - O Pote de Ouro - O inglês cursivo - Desprezíveis garranchos - O Príncipe dos Espíritos

Abstendo-se até mesmo do Conradi que poderia ter-lhe causado visões fantasmagóricas, Anselmo dirigiu-se mais uma vez à casa de Lindhorst. Ao primeiro movimento do rosto do trinco, o Estudante borrifou-lhe o licor dourado e conseguiu abrir a porta. O Arquivista Lindhorst veio recebê-lo e conduziu-o pela casa:

Eles chegam do corredor a uma sala, ou mais que isso, a uma estufa, pois em ambos os lados até a altura do teto havia toda espécie floral rara e maravilhosa, mesmo árvores grandes com singulares formações de flores e folhas. Uma brilhante luz mágica se espalhava por todos os lados, sem que se pudesse

perceber de onde vinha, porque não havia janela visível. Quando o Estudante Anselmo olhava os arbustos e as árvores, longas trilhas pareciam ir se estendendo ao longe. Nos ciprestes, bacias de mármore cintilavam, esguichando raios de cristal que caíam borbulhantes em iluminados cálices de lírios; vozes esquisitas sussurravam e murmuravam pela floresta de plantas mágicas e delicados perfumes fluíam em ondas. (p. 160)

De repente, o Arquivista desapareceu e Anselmo só percebeu lírios laranjados à sua frente. Inebriado pelos perfumes do jardim encantado, o Estudante permaneceu quieto, apreciando tudo ao seu redor. Alguns pássaros então começaram a caçoar de sua peruca, suas botas etc., rodeando-o e soltando gargalhadas. "Então, o arbusto de lírios alaranjados caminhou em sua direção e ele percebeu que era o Arquivista Lindhorst, cujo brilhante robe de flores amarelas e vermelhas o iludira." (p. 160)

Numa outra sala, de paredes azuis e palmeiras brônzeas de folhas verdes como esmeraldas cintilantes, Anselmo se deparou com um pote de ouro, suspenso por três leões de bronze escuro. Milhares de imagens refletidas no metal polido brincavam como se tivessem vida, e ele viu a si mesmo com o olhar ansioso, junto do sabugueiro e de *Serpentina*!

Já instalado em seu local de trabalho, Anselmo começou a copiar um trecho manuscrito em inglês cursivo. Ele estava convencido de que seu grande talento agradaria, mas se surpreendeu com o olhar zombeteiro de Lindhorst:

"Talvez seja por causa do material" (p.163), disse o Arquivista, mostrando os miseráveis garranchos do pergaminho a Anselmo, que ficou surpreso de ter feito aquilo.

Em seguida, Lindhorst entregou a Anselmo uma massa preta com um cheiro bastante peculiar, penas bem apontadas e uma folha extremamente lisa e branca, além de um manuscrito em árabe. Sozinho, o Estudante ainda matutou e concluiu que só Deus e o Arquivista poderiam explicar a origem daqueles garranchos. Então, continuou a copiar com muita dedicação, cada vez com mais habilidade e rapidez. Anselmo tinha a impressão de ouvir sons de cristal e uma voz que o consolava e inspirava-lhe coragem para persistir.

Às seis horas, Lindhorst retornou, com o mesmo sorriso zombeteiro nos lábios. Ao se deparar com as cópias, porém, a ironia deu lugar a um tom solene e digno. Explicou então ao Estudante que aquele trabalho era um estágio de uma longa aprendizagem. O aprendiz deveria resistir às forças do mal e pensar em *Serpentina*, que o amava, e contemplar, finalmente, a magia do pote de ouro. Anselmo voltou para casa seguro de que nenhum princípio do mal poderia destruir seu amor por *Serpentina*.

Sétima Vigília

De como o Sub-reitor Paulmann bateu o cachimbo e foi se deitar - Rembrandt e Breughel dos Infernos - O espelho mágico e a receita do Dr. Eckstein contra uma doença desconhecida

Mal o Sub-reitor se retirou para dormir e Frances adormeceu, Verônica, que fingira se recolher, levantou-se, vestiu-se e esgueirou-se para a noite chuvosa. Ela não sabia explicar a voz desconhecida que, no seu íntimo, sempre lhe repetia que a resistência de Anselmo era provocada por uma pessoa má, e que ela, Verônica, poderia libertá-lo através dos métodos secretos da arte mágica.

Sua confiança na Velha Lisa crescia a cada dia e ela não pretendia, definitivamente, desperdiçar aquela noite de equinócio. Soavam as onze badaladas no relógio da torre, quando Verônica, completamente ensopada, chegou à casinha vermelha. A Velha logo desceu com um pesado cesto, um tripé, uma pá e um caldeirão.

As duas saíram caminhando pelas ruas, à procura do lugar ideal para acenderem a fogueira. Assustado com os raios azulados que interrompiam as trevas da noite, um gato preto soltava centelhas crepitantes pelos olhos e miados horríveis, enquanto pulava entre as pernas delas.

Ao descrever como a bruxa misturou os estranhos ingredientes da sua poção na encruzilhada, o autor se dirigiu a um suposto leitor que, naquela noite, estaria chegando a Dresde, ansioso por uma farta refeição e uma noite de sono, quando entreviu, ao longe, uma fogueira. O autor o faz aproximar-se e compadecer-se da garota trêmula e amedrontada junto à velha bruxa, e descreve cada pormenor daquele quadro obscuro digno de um Rembrandt ou Breughel dos Infernos. No entanto, prossegue o autor, ninguém, nem o prezado leitor, nem outra pessoa qualquer, passou por aquele caminho na tenebrosa noite e,

por isso, Verônica, teve de permanecer ao lado do caldeirão até o fim da bruxaria, terrivelmente assustada.

Verônica desmaiou e, quando voltou a si, estava em casa, deitada na sua cama: Frances lhe oferecia uma xícara de chá. Preocupado com os gemidos e a febre da filha, Paulmann saiu para buscar o médico. Ao perceber que a irmã se afastara levando-lhe o casaco molhado para fora do quarto, Verônica apalpou um objeto que pressionava seu peito. Era um pequeno espelho redondo, presente da bruxa, onde Verônica poderia ver o rosto do Estudante.

Nesse instante, ela notou que a imagem que via era de fato a do próprio Anselmo, cercado de livros e escrevendo, concentrado. Tentou chamá-lo e, finalmente, conseguiu que ele a olhasse nos olhos. "Ah! É você, Senhorita Paulmann? Mas por que então está se comportando como uma *cobrinha*?" (p. 172)

Verônica achou muita graça nessas palavras estranhas e riu, escondendo rapidamente o espelhinho, pois alguém se aproximava. Era o médico que, após examiná-la, disse "ai, ai" (p. 172), receitou um remédio e partiu, deixando Paulmann sem saber qual era a doença da filha.

Oitava Vigília

*A biblioteca de palmeiras - Destino de uma salamandra azarada - De como a
pena preta acariciou uma beterraba e o Escrivão Heerbrand ficou
completamente bêbado*

Dias mais tarde, Anselmo estava convencido de que aquelas horas de trabalho eram as mais felizes de sua vida. Agora, ele compreendia "todos os prodígios de um mundo mais elevado, que antes o teria enchido de admiração e mesmo de horror" (p. 172).

Certo dia, ao chegar, encontrou a porta da sua sala trancada. O Arquivista Lindhorst então surgiu ao seu lado e pediu-lhe que o acompanhasse. Caminharam por vários cômodos, como da primeira vez em que Anselmo estivera ali, e chegaram à sala azul. Ao invés do pote, Anselmo viu uma mesa guarnecida de veludo roxo, sobre a qual estava seu material de trabalho.

Lindhorst elogiou as cópias prontas e esclareceu que as próximas deveriam ser feitas naquela sala, de onde os originais não podiam sair. Além disso, advertiu que qualquer mancha ou borrão sobre o original seria a ruína do copista. Anselmo sentiu-se inseguro ao ver tantos pontinhos, traços e arabescos que ora pareciam representar plantas, ora musgo, ora figuras de animais. "Tenha coragem, Anselmo, se você mantiver a fé e o amor verdadeiro, *Serpentina* o ajudará." (p. 174)

O balanço de folhas das palmeiras e uma suave vibração de sinos de cristal embalavam a concentração de Anselmo. Depois de estudar um pouco o manuscrito, o jovem concluiu que ele descrevia o casamento da salamandra com a cobra verde. Nesse momento, o cristal vibrou mais alto e do tronco da palmeira surgiu uma bela moça de olhos azuis escuros, que depois se aproximou dele. Ela sentou-se ao lado de Anselmo, no mesmo banco, e exclamou "Querido Anselmo". E ele, por sua vez, "*Serpentina, Serpentina!*" (p. 175).

Com o corpo bem colado a Anselmo, *Serpentina* passou a narrar muitas histórias sobre o reino da Atlântida. Contou, por exemplo, que há muitos e muitos anos, o poderoso Príncipe dos Espíritos, Phosphorus, reinava naquele mundo maravilhoso com a ajuda dos gênios [Observação: gênios da mitologia céltica e germânica: gnomo (terra), salamandra (fogo), silfo (ar) e ondina (água)].

Um dia, a salamandra - Lindhorst, meu pai, explicou *Serpentina* - passeava pelo jardim, quando viu o lírio conversando com sua filha, a cobra verde. Apaixonada pela cobra, a salamandra seqüestrou-a e pediu a Phosphorus que os casasse. O Príncipe contou-lhe que o lírio havia sido seu amante, e que fora destruído pela centelha do amor. Segundo Phosphorus, o corpo da cobra verde também se desvaneceria com o fervor do abraço da salamandra.

Contudo, a obstinada salamandra envolveu a cobra verde com seus braços que, em consequência, desfez-se em cinzas para em seguida transformar-se num ser estranho e fugidio. A salamandra ficou desesperada e destruiu as flores do jardim com seu fogo. Furioso, Phosphorus apagou-lhe as chamas e o brilho, e mandou-a confinar-se junto aos gênios da terra, até que o fogo voltasse a arder e ela se tornasse um novo ser.

No entanto, o gênio da terra, jardineiro de Phosphorus, rogou indulgência e sugeriu uma outra pena. Mas o Príncipe dos Espíritos disse que, por enquanto, o fogo da salamandra permaneceria apagado. Numa era infeliz, quando o degenerado ser humano não puder mais compreender a linguagem da natureza e os gênios só lhe falarem em sussurros abafados; e quando uma profunda ansiedade proporcionar ao homem uma vaga idéia da *Atlântida*, onde

ele pôde morar outrora, quando seu coração ainda tinha fé e amor; nessa era infeliz, o fogo do gênio reacenderá, mas ele terá que viver como ser um humano, em sagrada harmonia com toda a natureza.

Num arbusto de lírios, a salamandra encontrará a cobra verde, com quem se casará e terá três filhas, que, aos olhos humanos, terão a aparência da mãe. Na primavera, elas se estirarão pelo sabugueiro escuro, a fim de entoar canções com suas maviosas vozes cristalinas. Se algum jovem olhar para uma das serpentinhas nos olhos, pressentirá o mundo distante e maravilhoso que só conhecerá se renunciar ao mundo comum.

Finalmente, concluiu Phosphorus, a salamandra só poderá retornar para junto dos outros gênios quando três jovens desposarem suas três filhas. O gnomo pediu licença para oferecer um pote de ouro a cada uma das serpentes, como dote. A superfície brilhante do pote refletiria a harmonia da natureza do mundo maravilhoso. Um lírio alaranjado germinará do pote no momento dos esponsais, explicou o gênio da terra, e, então, o jovem compreenderá a linguagem da Atlântida, onde viverá com seu amor. E *Serpentina* suspirou:

Ah, Anselmo, você ouviu meu canto, compreendeu meu olhar. Você me ama e o lírio brotará do pote de ouro e nós viveremos juntos e felizes, na Atlântida! Porém, preciso ainda contar-lhe que, durante uma luta com a salamandra e os gênios da terra, o dragão negro fugiu pelos ares. Phosphorus conseguiu retê-lo, mas das penas soltas durante a batalha brotaram espíritos hostis, que resistem ainda ao poder da salamandra e dos gênios da terra. Aquela mulher que ambiciona o pote, por exemplo, nasceu da união de uma pena da asa do dragão com uma beterraba. Das

convulsões do dragão são-lhe reveladas constelações mágicas, e ela combina o mal das ervas nocivas e dos animais peçonhentos, apavorando os homens. Preste atenção, Anselmo, ela é sua inimiga, mas o coração puro destrói bruxarias maléficas.

(p. 179)

Anselmo acordou com as seis badaladas do relógio, preocupado por não ter copiado nada. Qual não foi sua surpresa ao constatar que o manuscrito continha a história que *Serpentina* contara sobre o pai e o Príncipe dos Espíritos na Atlântida, e estava sobre a escrivaninha, sem a menor rasura.

Nona Vigília

De como o Estudante Anselmo toma um pouco de juízo - A roda de ponche - De como o Estudante Anselmo confundiu o Sub-reitor Paulmann com uma coruja e esse se enfurece com isso - O borrão de tinta e suas consequências

O estranho e maravilhoso mundo das tardes de Anselmo subtraía-o dos amigos. Mas, por mais que seu pensamento estivesse mergulhado na magia da Atlântida, ele não deixava de pensar em Verônica. Aliás, ultimamente, era como se um poder estranho agisse nele, levando-o irresistivelmente em direção a ela. Anselmo mal podia tirá-la do pensamento e, naquela manhã, como sempre, passeava perdido em devaneios. Foi então que se encontrou com Paulmann. Como não se vissem há dias, o Sub-reitor praticamente arrastou-o para casa.

Verônica recebeu-o graciosa e serena. Quando ficaram a sós, Anselmo encontrou o espelhinho na caixa de costura, por acaso. Ela colocou-se às costas dele para juntos examinarem as imagens mágicas. Foi como se uma luta se travasse em seu íntimo: idéias, imagens fugidias de Lindhorst, da *Serpentina*, da cobra verde.

Finalmente, o turbilhão de pensamentos se acalmou e tudo se tornou claro na sua mente. Anselmo compreendeu que tinha estado pensando continuamente em Verônica. Era ela que lhe surgira no quarto azul, e a saga do casamento da salamandra com a cobra verde não lhe fora contada, mas escrita por ele mesmo. Admirou-se dos seus devaneios e atribuiu-os à sua exaltada condição de apaixonado e ao seu trabalho na casa de Lindhorst, num ambiente de aromas inebriantes. Anselmo olhou nos olhos de Verônica, que expressavam amor e ansiedade. O Estudante Anselmo suspirava de contentamento: seus sonhos haviam se tornado realidade.

Paulmann convidou-o para jantar, dizendo que Heerbrand também se juntaria a eles mais tarde. Anselmo decidiu aceitar, mesmo porque já havia perdido a hora e ainda aspirava estar ao lado de sua amada para algumas trocas de olhares, apertos de mão e, quem sabe, um beijo.

O Escrivão chegou mais tarde trazendo uma garrafa de araque, limão e torrões de açúcar para um ponche. À medida que bebiam, a conversa tornava-se cada vez mais entusiástica. Anselmo mergulhava cada vez mais no seu mundo estranho e mágico. As imagens do Arquivista, da sala azul e das palmeiras fervilhavam no seu íntimo - algo lhe dizia que ele deveria acreditar em

Serpentina. Suas mãos tocaram as de Verônica quando ela lhe serviu ponche: "*Serpentina!*", "*Verônica!*", suspirava Anselmo.

De repente, Heerbrand enalteceu Lindhorst e Anselmo o apoiou: "Isso, prezado Heerbrand, deve-se ao fato de que Lindhorst, na verdade, é uma salamandra que, na sua ira, destruiu o jardim de Phosphorus, porque a cobra verde havia fugido" (p. 184). Paulmann estranhou aquele comentário, mas Anselmo prosseguiu nesses termos, deixando o Sub-reitor cada vez mais irritado.

Num dado momento, Anselmo chamou Paulmann de coruja. Paulmann enfureceu-se tanto que atirou a peruca para o alto. Heerbrand e Anselmo imitaram-no, jogando os copos e a terrina de ponche, e soltando gritos de "*vivat salamandra*", "*pereat*", "*Velha*", "*evoe*" etc. Frances retira-se chorando e Verônica fica gemendo num canto.

De súbito, a confusão foi interrompida por um mensageiro de Lindhorst, um papagaio vestido como um anão, comunicando a Anselmo que o Arquivista o esperava no dia seguinte, à hora combinada.

No dia seguinte, as paredes azuis, as palmeiras douradas e as folhas verdes como esmeraldas não o agradaram mais. Anselmo viu tudo com outros olhos, sem entender como pudera estar tão encantado.

O texto também se lhe apresentou tão estranho, com riscos e floreados rebuscados, que Anselmo chegou a pensar que seria quase impossível copiá-lo. De repente, num movimento brusco e desastrado da pena, a tinta borrou o original. Os troncos dourados das palmeiras transformaram-se em imensas serpentes, que cercaram Anselmo, e atrás delas, labaredas de fogo saíam da

goela escancarada da salamandra coroada. As flamas como que se condensavam sobre seu corpo, apertando-o cada vez mais. Finalmente ele percebeu que se encontrava dentro de uma garrafa de cristal lacrada, sobre uma prateleira da biblioteca.

Décima Vigília

O sofrimento do Estudante Anselmo na garrafa de cristal - A vida feliz dos

Kreuzschüller e noviços -

A batalha na sala da biblioteca do Arquivista Lindhorst -

Vitória da salamandra e libertação do Estudante Anselmo

Todos os objetos ao redor pareciam iluminados pelas cores radiantes do arco-íris, tudo tremulava, oscilava e balançava, e o cérebro tentava em vão comandar o corpo. Anselmo não podia se movimentar, mas seu pensamento ecoava no pequeno recipiente, atormentando-o. O Estudante gritava por *Serpentina* e se lamentava, arrependido do próprio ceticismo.

Só mais tarde reparou que havia outros cinco jovens, em condições semelhantes, presos em outras garrafas. Os outros não compreendiam a causa do sofrimento de Anselmo. Segundo eles, não havia do que reclamar; Lindhorst pagava-lhes diariamente o bastante para que pudessem pedir num bar uma dose dupla de cerveja ou viver cantando ou flanando, ao invés de trabalhar entre quatro paredes. Anselmo suspirou:

Eles jamais viram a encantadora *Serpentina*, não sabem o que é liberdade e vida em fé e amor, por isso não sentem a pressão da prisão em que a salamandra os confinou por causa de sua tolice e mediocridade, mas eu, infeliz, definharei na ignomínia e na miséria se ela, que eu tanto amo, não vier me salvar.

(p. 190)

Então, a suave voz de *Serpentina* sussurrou-lhe palavras de consolo, que lhe abrandaram gradativamente o sofrimento. Anselmo não se ocupou mais dos outros jovens e dedicou seus pensamentos somente a ela.

Um terrível burburinho, vindo de uma garrafa de café, chamou-lhe a atenção. Anselmo fixou os olhos e viu surgirem as horríveis formas da Velha vendedora de maçãs. Ela quis levá-lo no bolso do avental para a Senhorinha Paulmann, porém Anselmo pôs-se a brigar com a bruxa, dizendo-lhe que não queria ver Verônica novamente, pois ela empregava poderes malignos com o fim de seduzi-lo.

Dizendo ter uma coisa importante a resolver, a velha dirigiu-se à sala azul e roubou o pote de ouro. O papagaio flagrou o roubo e fez um estardalhaço para chamar a atenção de Lindhorst, que correu às pressas. Travaram-se simultaneamente duas lutas violentas: enquanto o papagaio cuidava do gato preto, o Arquivista enfrentava a Velha. Pouco depois, o papagaio entregou ao Arquivista o cabelo preto que sobrara do gato e pediu licença para abocanhar a beterraba em que se transformara a bruxa.

O Arquivista Lindhorst assumiu mais uma vez a postura majestosa do Príncipe dos Espíritos. Olhando para o Estudante, elogiou-lhe a fidelidade e

disse que o princípio do mal havia tentado insinuar-se nele e provocar contradições no seu íntimo: "Seja livre e feliz" (p. 193). Anselmo sentiu atravessar-lhe um frêmito, os acordes dos sinos de cristal passaram a soar mais fortes que nunca. O cristal da garrafa que o guardava se quebrou e ele caiu nos braços da sua *Serpentina*.

Décima Primeira Vigília

A indignação do Sub-reitor Paulmann com a maluquice que irrompeu em sua família - De como o Escrivão Heerbrand se tornou Conselheiro da Corte e saiu para passear com sapatilhas e meias de seda no inverno - A confissão de Verônica - Noivado ao vapor da sopeira

Heerbrand, que acabara dormindo no sofá após beber o ponche, levantou-se culpando Anselmo pela sua própria loucura e explicando que um louco faz muitos. Paulmann, por sua vez, estava também indignado com o Estudante e não queria vê-lo mais.

Como lembrando-se de repente de alguma coisa importante, o Escrivão despediu-se e saiu às pressas. Só voltou meses depois, no dia do nome de Verônica⁶⁸, vestindo meias de seda, apesar do frio. Anunciou que fora promovido a Conselheiro da Corte e pediu a mão de Verônica.

Ela aceitou, mas pediu ao pai e ao noivo que ouvissem uma confissão que precisava fazer. Amara Anselmo a partir do dia em que soube que ele

⁶⁸ (P. 195) A comemoração do dia do santo homônimo continua sendo uma tradição em algumas famílias católicas.

poderia se tornar importante. Então decidiu se casar com ele. Mas sentia como se estranhos seres hostis tentassem tirá-lo dela. Verônica contou que recorreu à velha Elisa e que as duas tinham feito um ritual na noite de equinócio etc. Agora, porém, arrependia-se de ter recorrido à bruxaria e desejava a Anselmo e a *Serpentina* toda a felicidade do mundo. Finalmente, pediu a Heerbrand que atirasse os cacos do espelho mágico no Rio Elba.

Paulmann exclamou que a filha tinha enlouquecido. O Conselheiro assegurou-lhe que não era isso e explicou que se tratava de uma alegoria poética, com a qual a Senhorita se despedia do Estudante. Antes de tomarem a sopa quente que Frances lhes servia, eles selaram o noivado com um beijo. Semanas mais tarde, Verônica acenava da sacada de sua bela casa no *Neumarkt*. Os elegantes a cumprimentavam e comentavam como era adorável a Senhora Conselheiro da Corte.

Décima Segunda Vigília

Notícias da propriedade onde Anselmo mora, como genro do Arquivista

Lindhorst, e sobre sua vida com Serpentina - Conclusão.

Diz o narrador:

Como eu sentia profundamente a felicidade do Estudante Anselmo, que, ligado para sempre a *Serpentina*, mudara-se para a Atlântida. Há muito, ele sabia ser esse misterioso e mágico reino o lugar pelo qual ansiava seu peito, pleno de estranhos pressentimentos. (p. 199)

Assim, o narrador introduziu a última vigília. Inutilmente, ele tentara expressar com palavras toda a "glória" que cercava Anselmo, pois sentia-se acanhado em meio às mesquinharias corriqueiras. Consolava-se sonhando com a felicidade de Anselmo e Serpentina. Inesperadamente, o Arquivista Lindhorst enviou-lhe um bilhete, oferecendo-se para ajudá-lo.

Na sala azul, o Arquivista serviu-lhe "uma taça de araque fumegante, a bebida predileta do seu amigo Maestro Johannes Kreisler" (p. 201). E, para sua surpresa, completou o autor, Lindhorst saltou para dentro da taça e desapareceu em meio às chamas. A seguir, o narrador descreveu a Atlântida e o encontro de Anselmo com *Serpentina*:

As folhas verde-esmeralda das palmeiras não se agitam em suaves murmúrios, como se acariciadas pela brisa matinal? Ao despertarem, erguem-se, mexem-se e sussurram os misteriosos prodígios que, bem ao longe, encantadores acordes de harpa anunciam! O éter evapora-se das paredes e ondeia acima e abaixo como névoa perfumada. Raios brilhantes atravessam o perfume que, como em jubiloso e infantil prazer se agita, gira e sobe até a altura infinita que se arqueia acima das palmeiras.

Cada vez mais deslumbrante, acumulam-se os raios, até que se abre em claro brilho de sol a imensa mata onde avisto Anselmo. Ardentes jacintos e tulipas e rosas erguem suas belas corolas e as vozes dos seus perfumes aclamam em doces tons o bem-aventurado:

"Caminhe, caminhe entre nós, enamorado, pois você nos entende; nosso perfume é o desejo do amor; nós o amamos e somos suas para sempre!"

Os raios dourados exalam em tons ardentes:

"Somos o fogo, inflamado pelo amor. O perfume é o desejo, mas o fogo, o ardor guardado em seu coração. Somos você mesmo."

Os arbustos fechados e as árvores altas sussurram:

"Venha até nós! Bem-aventurado, amado! O Fogo é o desejo, mas a esperança é a nossa sombra fresca! Sussurramos docemente em volta de sua cabeça, pois você nos compreende, porque o amor habita seu coração."

Fontes e riachos murmuram e borbulham:

"Amado, não caminhe tão rápido, contemple nossas águas cristalinas; sua imagem habita em nós; vamos guardá-la carinhosamente, pois você nos compreendeu!"

Num coro jubilante, passarinhos coloridos gorjeiam:

"Ouça-nos, ouça-nos, nós somos a alegria, o prazer, o encanto do amor!"

Mas Anselmo olha ansioso para o templo que se ergue ao longe. As colunas parecem árvores, e os capitéis e cornijas, folhas de acanto, que formam bela guarnição em maravilhosas grinaldas e figuras. Anselmo caminha em direção ao templo e, assombrado, admira o mármore colorido, os degraus cobertos de musgo.

E ele exclama, como num excesso de enlevo: "Ah, não, ela não está mais distante!"

Então, com muita beleza e graça, *Serpentina* sai do templo, nas mãos o pote de ouro, do qual brota um lírio deslumbrante. O inefável e infinito desejo arde em seus olhos encantadores quando ela se dirige para Anselmo e diz:

"Ah, amado! O lírio desabrochou; o sumo tornou-se realidade. Existe felicidade que se iguale à nossa?"

Anselmo a enlaça com o fervor do desejo ardente; sobre sua cabeça, o lírio lança raios chamejantes em forma de uma auréola. Nesse momento, árvores e arbustos movimentam-se, e mais claros e alegres jubilam fontes, pássaros, toda espécie de insetos coloridos dançam em redemoinhos -- um alvoroço feliz, alegre e jubiloso no ar, nas águas e na terra comemora a festa do amor! Relâmpagos cintilam por toda parte, iluminando atrás dos arbustos; diamantes faíscam da terra como olhos brilhantes! Riachos jorram das fontes; aromas raros agitam-se e vêm voando, são os gênios elementares homenageando o lírio e anunciado a felicidade de Anselmo.

Esse ergue a cabeça, como que circundado pelo brilho irradiante da apoteose. São visões? São palavras? É um canto? E soa distintamente:

"*Serpentina*, a fé em você, o amor, revelou-me os segredos da natureza! Você me trouxe o lírio que brotou do ouro, da força original da terra, ainda antes de Phosphorus despertar o pensamento; o lírio é o conhecimento da harmonia sagrada de todos os seres, e, nesse conhecimento, eu vivo para sempre, em suprema felicidade. Sim, eu, bem-aventurado, conheci o que há de mais sublime e preciso amá-la eternamente, oh, *Serpentina*! Os raios dourados do lírio jamais se desvanecerão, pois a fé e o amor são o conhecimento eterno."

(p. 201)

O autor afirma que teve a visão do êxtase, do brilho e da felicidade do Estudante na Atlântida, graças às artes da salamandra. Referindo-se a si mesmo, lamenta a névoa espessa da realidade que, envolvendo-lhe olhos e sentidos, não

lhe permite jamais admirar o lírio. O arquivista Lindhorst então censura o narrador:

Você não esteve ainda há pouco na Atlântida, não possui pelo menos um sítio poético no seu íntimo? O que é a felicidade de Anselmo se não a vida na Poesia, onde a harmonia de todos os seres se revela como o mistério mais profundo da natureza? (p. 204)

A Atlântida

No final do conto, o Estudante Anselmo chega ao reino da Atlântida, onde existe uma misteriosa rede de relações, conexões e símbolos, onde as sensações, os elementos, a fauna e a flora se fundem. Lá, o lírio se apaixona pelo elemento fósforo; o espírito elementar salamandra, pela cobra verde e esta, por sua vez, é filha do lírio. Para simbolizar esse reino, Hoffmann recorre ao mito da Atlântida, sobre o qual falarei a seguir.

Na revista *Der Spiegel* nr. 53, de 28.12.98, leio a notícia de que geofísicos, mineralogistas e engenheiros do Instituto Alemão para Geociências e Matéria-prima encontram-se envolvidos num grande projeto denominado "Reconstrução de uma Paisagem Paleolítica". Na verdade, eles estão tentando desvendar o segredo da Atlântida, o continente desaparecido.

O local da pesquisa, informa o artigo, é o noroeste da Turquia, orientação baseada na hipótese divulgada em 1992 pelo renomado arqueólogo suíço Eberhard Zangger, de que Tróia era a Atlântida. Genial ou absurda, a idéia será examinada por magnômetros, detectores de raios gama e outros instrumentos de precisão.

Dentre outros equipamentos, os técnicos dispõem, segundo *Der Spiegel*, de um helicóptero especial, com a mais moderna aparelhagem de medição. Durante o voo, uma sonda em forma de torpedo pende preso por um cabo de 50 metros de comprimento. Trata-se de um singular indutor eletromagnético, capaz de alcançar camadas de solo localizadas a 150 metros de profundidade.

A combinação de compenetrados cientistas e equipamentos de alta precisão absorvidos pela busca da verdadeira origem da *ilha sagrada* lembra filmes de ficção científica. Entretanto, especialistas em História Antiga, Filosofia e Arqueologia debatem e especulam atualmente sobre o controvertido conteúdo histórico da mitológica Atlântida. A lendária utopia da humanidade passa a objeto de pesquisa histórica real.

Uma outra hipótese (fantástica?, absurda?) é divulgada no artigo "O Éden teria sido a Atlântida", publicado na revista *Planeta* nr. 27, de novembro de 1974. O ensaísta Antônio Carlos D. Werneck aventa a possibilidade de que Cristóvão Colombo tenha tido acesso a certos documentos secretos, herméticos, de sociedades religiosas, de sábios e alquimistas. A sua tenacidade em encontrar uma nova terra, um novo mundo a oeste, talvez não fosse tão ilusória, mas baseada em algum conhecimento. Falando diante dos juizes e padres na corte de Fernando e Isabel, Colombo disse: "pode ser que eu encontre a Atlântida de Platão ..." ⁶⁹

O autor desse artigo (cujo valor não é científico, evidentemente, pela própria natureza sensacionalista da revista em que foi publicado) sugere que a Atlântida seria a própria união dos continentes americano e africano, onde a área de maior concentração de fabulosas descobertas arqueológicas do planeta tem a forma de uma maçã, que simbolizaria aquele fruto sagrado do Paraíso, germe do pecado original etc.

Essa é uma pequena amostra de como o mito da cidade-estado tem instigado a fantasia dos homens do mundo inteiro, desde que o filósofo Platão,

há 2360 anos, escreveu *Timão e Crítias*. O primeiro dos dois diálogos contém descrições de batalhas entre atenienses e atlantes, e também informações sobre o cataclisma que ocorreu ao lado das colunas de Hércules:

... irromperam violentos terremotos e inundações e o exército inteiro afundou no intervalo de um dia ruim e de uma noite ruim e, de uma só vez e da mesma maneira, perdeu-se de vista a Ilha Atlântida, que desapareceu no mar.⁷⁰

Já *Crítias*, em forma de um fragmento (há uma polêmica discussão sobre os motivos da abrupta interrupção do texto no meio de uma frase), é uma exaustiva descrição da Atlântida, com suas abundantes riquezas naturais e seus belíssimos templos em ouro e marfim, onde os homens dedicam-se à agricultura ou à defesa da pátria. Atlas, o primeiro rei e seus descendentes, administraram com sabedoria a opulência do seu reino, sem serem dominados por ela.

A idéia de um reino ideal estimulou a elaboração da obra *Utopia*⁷¹, de Thomas Morus, em 1517. Nessa ficção, o personagem Raphael Hythlodeus, um sábio, que acompanhou Américo Vespúcio em três ou quatro viagens, descreve a Morus e ao humanista holandês Petrus Ägidius (1486-1533) uma ilha, onde rege a igualdade social e inexistente a propriedade privada: "não há um povo mais

⁶⁹ Revista Planeta nr. 27. São Paulo: Editora Três, novembro de 1974. P. 10.

⁷⁰ *Timaios*. In: *Platon - Sämtliche Werke*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1959. Volume 5. P. 151.

⁷¹ Morus, Thomas: *Utopia*. In: *Der Utopische Staat (O Estado Utópico)*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1978, pp. 7 a 110.

digno e nem uma nação mais feliz"⁷². Nessa adaptação da idéia de uma civilização superior, o objetivo do autor é bastante ideológico.

*O Reino do Sol*⁷³, de Tommaso Campanella, escrita em 1623, também trata de um grupo de homens - não mais viajantes voluntários, como em *Utopia*, mas náufragos - que se aproximam de um reino ideal.

No entanto, é *A Nova Atlântida*⁷⁴, do chanceler inglês Francis Bacon, que constitui uma das versões mais importantes do mito divulgado por Platão. Nessa ficção de 1621, mas só publicada em 1659, o autor distinguiu a Grande Atlântida da Nova Atlântida. Nessa última, chamada de Ilha Bensalem, mestres sábios dedicavam-se a coletar e reunir informações de todos os ramos do conhecimento, como as ciências, as artes, os ofícios e as invenções do mundo inteiro. Essa classificação e coleta do saber não tinha fins mercantilistas, mas visava apenas descobrir "a luz que brilha em cada ponto do planeta e gera a vida".⁷⁵

É possível ainda enumerar muitas outras versões do mito da Atlântida, que tem servido de inspiração aos poetas ao longo da história. Incluiria, nesta lista, os personagens heróicos de *Vinte Mil Léguas Submarinas* (1870), de Júlio Verne, que encontraram vestígios da Atlântida Perdida, bem como a *História de Atlântida* (1896), de W. Scott Eliot, onde a ficção se aliou à teosofia da mística

⁷² Morus. *Op. cit.*. P. 77.

⁷³ Campanella, Tommaso: *Sonnenstaat* (O Reino do Sol). In: *Der Utopische Staat. Op. cit.*, pp. 111 a 170.

⁷⁴ Bacon, Francis: *Neu-Atlantis* (A Nova Atlântida). In: *Der Utopische Staat. Op. cit.*, pp. 171 a 215.

⁷⁵ *Ibid.* P. 195.

rusa Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891), ligada ao budismo e ao bramismo.⁷⁶

A imaginação literária parece instigada pela forma fragmentária do diálogo *Crítias* e, sobretudo, pela imprecisa localização da Atlântida. O sábio Sólon, que, segundo Crítias⁷⁷, traduziu as inscrições hieróglifas dos sacerdotes egípcios do Templo de Saís, provavelmente o fez incorretamente, gerando um enigma para os cientistas, um símbolo para os esotéricos e uma extraordinária fonte de inspiração artística.

Já o reino da Atlântida apresentado por Hoffmann, lugar para onde o Estudante Anselmo ascende, é puramente imaginário. A idéia foi certamente estimulada pelo estudo *Ansichten von den Nachtseiten der Naturwissenschaften* (Noções sobre as Faces Ocultas das Ciências Naturais), escrito em 1808 pelo psicólogo G. H. Schubert, que resgatou antigos mitos (Atlântida, Era do Ouro), incorporando-os à cultura e às ciências alemãs da época. Trabalhando com a Teoria da Evolução, Schubert propõe um desenvolvimento cíclico e contínuo da natureza e apresenta uma imagem romântica da natureza e do homem inserido nela.⁷⁸

A Atlântida de Hoffmann é uma região semelhante, onde o primeiro homem é visto como semi-deus, superior, vivendo em harmonia com os seres e

⁷⁶ Na acepção filosófica, teosofia é "o conjunto de doutrinas religioso-filosóficas que têm por objeto a união do homem com a divindade, mediante a elevação progressiva do espírito até a iluminação", segundo o *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986. P. 1366.

⁷⁷ *Crítias*. In: *Platon. Op. cit.*. P. 147.

⁷⁸ Mahlendorf. Ursula: "Die Psychologie der Romantik". In: *Romantik-Handbuch. Op. cit.* P. 596.

os elementos da natureza. Ainda voltarei a falar sobre esse mito ao longo desta dissertação. Antes disso, gostaria de comentar os personagens do conto.

Os Personagens do conto "O Pote de Ouro"

Na análise que farei nas páginas seguintes, usarei como critério as relações entre os personagens do conto "O Pote de Ouro". Primeiramente, falarei dos personagens de uma forma geral, incluindo aí os que sofrem metamorfoses, ou seja, que ora são pessoas, ora animais ou plantas. O estudo sobre o protagonista Estudante Anselmo será feito separadamente, sendo-lhe reservado um tópico próprio.

O ponto de partida para se compreender o intrincado arranjo das figuras é a inimizade entre a salamandra e o fantasma hostil, que começa no mito da Atlântida e chega até a realidade de Dresde, encarnando-se essas figuras no Arquivista Lindhorst e na Velha Lisa. Em torno dos dois sábios, que representam o princípio do mal e o princípio do bem, trafegam os outros personagens do conto, tanto na realidade de Dresde como no coexistente mundo lendário.

Antes mesmo do aparecimento de Lindhorst, um personagem do conto, o Escrivão Heerbrand, já o apresenta ao leitor, sugerindo que se trata de alguém misterioso:

Mora nessa região um homem estranho e excêntrico que se dedica a todo tipo de ciências ocultas. Mas, como uma pessoa

assim não existe, então eu o considero mais como um antiquário pesquisador e, além disso, químico experimental. Refiro-me ao nosso misterioso Arquivista Lindhorst. Ele vive, como sabem, solitário em sua velha e isolada casa, e quando não está ocupado com o trabalho, é possível encontrá-lo na sua biblioteca ou em seu laboratório químico, cujo acesso é proibido. Além de muitos livros raros, ele possui uma variedade de manuscritos árabes, coptas e outros, escritos em alfabetos desconhecidos. (p. 136)

As atividades desse personagem são bastante insólitas, e o fato de morar numa "casa velha e isolada" acirra mais a curiosidade do que esclarece a respeito dele. Por ser alquimista e também mago, fica clara a sua familiaridade com fórmulas terapêuticas, poções mágicas, drogas e venenos. Na quarta vigília, ele deu a Anselmo um licor dourado para afugentar a bruxa. Em outras circunstâncias, ele entrou no ponche servido na casa de Paulmann, que a todos enlouquece, ou dentro do araque fumegante oferecido ao narrador para inspirá-lo a terminar a narrativa sobre o Estudante Anselmo. Maléfico ou benéfico, o efeito dos seus elixires sempre alterou as situações de forma a auxiliar o ritual de "iniciação" de Anselmo.

A biblioteca de livros raros e de manuscritos em alfabetos exóticos isola-o definitivamente do círculo das pessoas comuns, ao mesmo tempo em que o eleva a um patamar restrito a eleitos e o cerca de uma atmosfera de respeito e sabedoria, ideal para a "iniciação", para a revelação dos saberes e segredos.

No conto, ele desempenha a função de tutor de Anselmo. Para tanto, Lindhorst dispõe de alguns poderes excepcionais que são necessários também para desincumbir-se da tarefa imposta pelo Príncipe dos Espíritos. O primeiro poder expressa sua condição original de salamandra, ou seja, de gênio elementar do fogo. Segundo a lenda, ele incendiou e destruiu o jardim de Phosphorus e agora, ante o portal da cidade de Dresde, estrala os dedos e chameja para acender cachimbos: "para que isqueiro? Eu tenho fogo; o quanto quiserem!"(p. 180)

O segundo poder é o da metamorfose. Os dois primeiros exemplos que darei a seguir estão ainda associados ao elemento fogo: "ao entrarem no laboratório, o Arquivista desapareceu e Anselmo viu apenas uma imensa moita de lírios cor de fogo à sua frente" (p. 160). Ou ainda, "a moita de lírios cor de fogo caminhou em sua direção e ele viu que era o Arquivista Lindhorst, cujo roupão brilhante, amarelo e vermelho, o iludira" (p. 161). As metamorfoses da salamandra lembram um ser em constante transformação e em perfeita simbiose com a natureza.

A metamorfose mais bem detalhada e progressiva, no entanto, ocorre no final da quarta vigília, quando o Arquivista se transforma no corvo preto e branco e alça vôo. A eleição de uma ave tão agourenta como essa pretende certamente ressaltar, mais uma vez, o caráter grotesco da figura de Lindhorst, sobre o que ainda retornarei, no tópico seguinte.

Enfim, o Arquivista Lindhorst tem poderes sobrenaturais e, algumas vezes, está subordinado ao Príncipe dos Espíritos, a quem servia juntamente com os outros gênios, mas, outras vezes, aparece como sendo o próprio

Príncipe. Ao castigar Anselmo, por exemplo, ele transfigura-se na salamandra, mas coroada. Na sexta vigília, ao exprimir sua satisfação a respeito do desempenho de Anselmo como copiadador, sua figura tornou-se majestosa, mais digna, seu roupão caía-lhe como um manto real e sobre sua testa assentava-se uma fina coroa dourada. Quando falou, suas palavras soaram profundas como as de uma divindade: "antes que você suspeitasse, meu jovem, conheci todos os vínculos secretos que o unem ao que me é mais caro e sagrado!" (p. 165)

A Velha Lisa, que representa o princípio do mal, também tem ascendência sobrenatural mitológica: "ela nasceu do amor entre uma das penas que se soltaram da asa do dragão e uma beterraba." (p. 179)

Os seus poderes secretos provêm de constelações mágicas que lhe são reveladas com as convulsões do dragão. Ela emprega ervas daninhas e animais peçonhentos em suas poções, as quais têm o poder de transferir a mente humana ao poder dos demônios.

A todos esses malefícios ela recorre para derrotar Lindhorst que, como gênio do fogo, venceu e aprisionou o dragão. Ora, se Anselmo, por um lado, auxilia parcialmente Lindhorst a libertar-se de uma de suas penas, que consiste em viver sob a forma humana, por outro, torna-se o instrumento da Velha para prejudicar seu inimigo. Por esse motivo, através do seu poder de onipresença, a Velha acenava para Verônica, aliciando-a como cúmplice em sua magia negra, na tentativa de impedir a união de Anselmo a *Serpentina*.

Ao ouvir as promissoras previsões de Heerbrand sobre o futuro profissional de Anselmo, Verônica, por sua vez, deslumbrou-se com a perspectiva de casamento com um conselheiro, o que significaria posição

social, jóias, conforto. É aí que a Velha, através de artifícios mágicos, a persuadiu de que a "resistência de Anselmo (*ao casamento*) deve-se a uma pessoa hostil que o cativou" (p. 166). As artes mágicas seriam o meio para libertá-lo.

Conversando com as amigas sobre pessoas capazes de prever o futuro, uma informação de Angélica lhe chama a atenção:

Mora nessa região uma senhora com o talento da vidência. Ao contrário da maioria, ela não o faz através das cartas, chumbo fundido ou borra de café. Depois de alguns preparativos, dos quais a pessoa interessada participa, aparecem num espelho de metal polido figuras e formas embaralhadas que a Velha decifra para responder às perguntas. (p. 155)

Na esperança de conquistar o Estudante Anselmo, que ela supõe será futuro conselheiro, Verônica aliou-se à feiticeira:

A Velha conjurou os espíritos do Inferno e, com a ajuda de um gato preto, conseguimos um pequeno espelho metálico, para o qual eu olhava com bastante concentração e era capaz de dominar Anselmo. (p. 197)

Porém, Anselmo a repudiou, ao descobrir o seu envolvimento com as artes satânicas, ou seja, com o mal. Mas a própria Verônica, depois, arrependeu-se de tentar destruir o amor de Anselmo e *Serpentina*: "renego todas

as artes satânicas" (p. 198). Casando com Heerbrand, ela terminou concretizando seu sonho de tornar-se Senhora Conselheiro.

Aliás, conselheiro, escrivão, reitor, sub-reitor, arquivista, secretário, copiador, navegador constituem atributos, qualificações a que o autor recorre para se referir aos burgueses. Algumas vezes, o tratamento é ainda mais genérico, quando, por exemplo, ele menciona apenas "respeitável cidadã" (*ehrbare Bürgerfrau*, p. 131). Esses personagens são moradores da cidade de Dresde e têm contato com Anselmo. Os exemplos a seguir ilustram a perplexidade que lhes causa o comportamento do Estudante: "o senhor está ficando louco?" (p. 128), "o senhor não é normal!" (p. 131), "isso acontece com as melhores pessoas" (p. 132), "parece que está com o demônio no corpo" (p. 133), "o senhor está louco?" (p. 133), "sonhar de olhos bem abertos e então, de repente, querer pular na água é coisa de louco ou demente!" (p. 134), "tem alguém tendo ataques como Anselmo?" (p. 152), "será que você está com um parafuso a menos na cabeça? Pelo amor de Deus, que bobagem é essa que você está falando?" (p. 184) etc.

Essas exclamações mostram como o comportamento de Anselmo se distingue daquele que é considerado normal, segundo o padrão da sociedade burguesa. A expressão usada no conto para designar o "burguês de espírito vulgar e estreito"⁷⁹, a quem o autor claramente ironiza, é "filisteu".

O Sub-reitor Paulmann e o Escrivão Heerbrand sobressaem nesse cenário, por serem pessoas mais próximas do protagonista. Não me interessa

⁷⁹ Segundo o *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986. P. 628.

aprofundar-me na análise desses personagens, no entanto vale lembrar que possuem características bem distintas: segundo Paulmann, Heerbrand "tem sempre uma inclinação para o poético, tendendo com facilidade para o fantástico e o romântico" (p. 135). Além disso, o "Arquivista Lindhorst sabia contar alguns casos bem engraçados a respeito de Heerbrand", donde se pode depreender que ele não era entediante (p. 164). O sub-reitor Paulmann, por sua vez, é um personagem desprovido de serenidade, humor ou poesia.

Falarei, agora, a respeito de *Serpentina*. Creio que nada se pode afirmar definitivamente a respeito dessa figura. Ao que tudo indica, trata-se da filha mais jovem do Arquivista Lindhorst. Segundo a lenda, as três filhas da cobra verde e da salamandra teriam a aparência da mãe, aos olhos dos seres humanos. A hipótese de que se trata realmente da filha do Arquivista é reforçada pela ardente ansiedade de Anselmo que, para rever *Serpentina*, e na esperança de encontrá-la, se convence a procurar Lindhorst para fazer as cópias dos manuscritos.

De fato, sobretudo no laboratório, a presença de *Serpentina* é sempre sugerida por suaves sons de sinos de cristal. Não existe uma personagem humana correspondente a ela. Certo dia, porém, quando Anselmo estava bastante absorto em suas escrituras, a serpente verde deslizou pelas folhas da palmeira abaixo e transformou-se numa encantadora moça, que se sentou bem próxima dele, abraçou-o e lhe contou muitas coisas.

A ambigüidade que eu percebo na personagem *Serpentina* deve-se, além disso, à diversidade de símbolos tradicionalmente associados a esse animal. Na

mitologia escandinava a serpente é o caos, na tradição bíblica é a imagem do Mal, da Sedução, da Tentação, só para citar dois exemplos ocidentais.

Nas *Mil e Uma Noites*, Sherazade fala da Haseb, filho de Daniel, o grego sábio, que não demonstrava aptidão ou inclinação especial e estava fadado ao desprezo dos companheiros, quando conheceu Tamlichá, a rainha das serpentes. Após viver durante dois anos com as serpentes, Haseb fugiu e foi preso pelos soldados do sultão. Sucedeu que, em sonho, o sultão o reconheceria como aquele que viria restabelecer-lhe a saúde e restaurar a ordem no reino. De fato, com a ajuda de Tamlichá, que lhe ofereceu o próprio corpo, Haseb preparou uma poção mágica e deu-a ao sultão e, em seguida, a si mesmo: "imediatamente, sentiu uma maravilhosa disposição, enquanto o senhor lhe revelava todas as fontes de sabedoria e erudição".⁸⁰

Assim como Tamlichá, a rainha das serpentes, *Serpentina* também sugere vidência e sabedoria. Afinal, é ela que recebe Anselmo na simbólica apoteose da harmonia atlântida. Por ser uma serpente, é provável que tenha veneno. Sendo assim, é inevitável associar *Serpentina* a uma droga que inspira o poeta, pois o pai é alquimista, ou a uma poção mágica que enfeitiça, pois o pai é também mago. Tudo indica, portanto, que é sob o efeito de alguma efusão preparada por seu tutor Lindhorst que Anselmo atinge o momento epifânico do auto-conhecimento e percebe a harmonia que une todos os seres do universo.⁸¹

⁸⁰ *Tausend und eine Nacht* (As Mil e Uma Noites). Stuttgart: Füllhorn Sachbuchverlag, 1986. Volume 3. P. 423.

⁸¹ No diálogo *Fedro*, de Platão, há a história do deus Theuth, que inventou a escritura e a apresentou ao rei egípcio Thamou como o *phármakon* para a memória e a instrução. Jacques

O Estudante Anselmo

Hoffmann descreve o protagonista do conto da seguinte maneira:

O rosto formoso, cuja expressão aumentava o ardor da fúria interior, o corpo vigoroso e desajeitado, assim como o terno totalmente fora de moda levavam as mulheres a serem condescendentes com ele. Pelo corte do fraque cinzento, parecia que o alfaiate, seu criador, conhecia a forma moderna só de ouvir falar, e o bem conservado colete de cetim preto proporcionava ao conjunto um estilo formal que não combinava de maneira alguma com o andar e a postura. (p. 126)

Pois, o diabo, às vezes, parece que o obriga a só andar em linha reta, como os lemingues, lamenta o Estudante para si mesmo (p. 128) e, por isso, ele tropeça em tudo. Perto de Verônica, contudo, sucediam-lhe surpreendentes transformações. Anselmo foi, por exemplo, capaz de conduzi-la para casa com muita habilidade e "só tropeçou uma vez, justamente na única poça de lama do caminho, de forma que só sujou um pouco o vestido branco da jovem" (p. 135).

Ao ouvir a música dos instrumentos de sopro e as gargalhadas vindas dos bares e cafés, Anselmo quase chora por não poder, ele também, participar das festividades do dia santo. Enquanto todos comemoram, ele refugia-se

Derrida, em *A Farmácia de Platão*, discute a tradução de *phármakon*: por um lado "remédio", por outro "droga". É evidente a ambigüidade do sentido. São Paulo: Iluminuras, 1997.

melancólico à sombra de uma árvore, às margens do Rio Elba. O seu retraimento e a sua falta de destreza perante outras pessoas expressam desconforto e deslocamento neste mundo. Na companhia do Escrivão Heerbrand, do Sub-reitor Paulmann e de Verônica, ele se comporta de maneira instável, ora integrado ao seu meio social, ora misterioso e introvertido, portanto isolado de todos.

Embora tenha um aspecto sonhador e possa sugerir ser uma pessoa sem ambições, Anselmo almeja ascensão profissional dentro dos ideais burgueses: "onde estão vocês, sonhos ditosos de um futuro feliz, como eu imaginava orgulhoso que ainda poderia tornar-me um secretário titular!" (p. 128) Essa pretensão convive, a princípio, com seus outros anseios, afinados com sua prodigiosa fantasia, sua capacidade de imaginar e de enxergar além das formas convencionais.

O Estudante Anselmo possui a disposição espiritual que Phosphorus, o Príncipe dos Espíritos, exige dos rapazes pretendentes às três filhas da salamandra, isto é, um estado de "espírito infantil poético" (p. 178), esclarece *Serpentina* na oitava vigília. Isso explica a sua sensibilidade para perceber imagens extraordinárias na natureza, como no episódio do sabugueiro. Após conhecer Serpentina e apaixonar-se por ela, Anselmo torna-se melancólico e saudoso. A partir daí, ele passa a ansiar, cada vez mais, pela visão mágica que o seduziu.

Entendo que ele "possuía índole poética", ao mesmo tempo em que era apaixonado pela escritura, ou melhor, pela caligrafia e pelos pergaminhos.

Entretanto, isso evidentemente não basta para torná-lo poeta ou autor de uma obra poética.

Segunda Parte

Segunda Parte

Após apresentar o conto e analisar suas características específicas, referindo-me ao mito da Atlântida e às relações entre os personagens para, depois, convergir no protagonista Anselmo, tentarei, a partir de agora, focalizá-lo sob uma perspectiva mais genérica. Em vez de tratar a estrutura de "O Pote de Ouro" como imitação de uma ação, passarei a considerá-lo como uma "narrativa que representa um ritual ou imitação da ação humana como um todo"⁸².

Esse modo de observar a literatura é denominado "crítica arquetípica", e o estudioso canadense Northrop Frye assim a justifica:

Dentro do complexo existe sempre um grande número de associações específicas eruditas, comunicáveis, porque sucede que grande número de pessoas, em dada cultura, se familiariza com elas. Quando falamos de "simbolismo" na vida comum, pensamos habitualmente em arquétipos culturais conhecidos, como a cruz e a coroa, ou em associações convencionais, como a do branco com a pureza ou a do verde com o ciúme.⁸³

A narrativa é, então, tratada como um conjunto de ações genéricas que apresentam analogias com rituais: núpcias, exéquias, iniciações, escorraçamentos de vilões etc.

⁸² Frye, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix. Ff. 97

⁸³ Ibid.

Essa abordagem crítica atribui grande importância a dois elementos. O primeiro é a volta, a repetição que ocorreria nas artes como ocorre na eterna dinâmica do mundo natural, onde percebemos o caráter cíclico dos movimentos do sol, da lua, das estações e da vida humana. O segundo elemento consiste na energia, isto é, no desejo ou sonho, que leva a sociedade humana a desenvolver sua própria forma, sendo que o processo de transformar a natureza numa forma humana total seria a civilização.

Dentro dessa concepção arquetípica, a literatura não somente ilustra a concretização do sonho, como também mostra os obstáculos a ele. O ritual, por sua vez, não seria simplesmente uma recorrência, mas, sobretudo, um "ato expressivo"⁸⁴ da dialética: desejo de fertilidade, aversão aos empecilhos. O sonho, "sistema de alusões enigmáticas à vida do sonhador", também poderia representar a realização de um desejo ou de uma angústia, "pesadelo de aversão"⁸⁵. A forma que explica e torna comunicáveis esses dois elementos, o ritual e o sonho, é o mito, sobre o qual falarei mais adiante.

Ritual de Passagem

Para discutir melhor a convivência de contrários que é a vida do Estudante Anselmo, e como ele passa de um pólo para o outro, recorrerei às teorias ritualísticas, elaboradas pela antropologia, sobretudo. Abordarei conceitos como rito e prova, mais adiante. Primeiramente, no entanto, gostaria

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Ibid.

de mencionar as explicações para os termos "passagem" e "marco", que me interessaram bastante, reunidas no livro sobre os ritos de passagem do francês Arnold van Gennep⁸⁶. Após descrevê-las, passarei a incorporá-las ao vocabulário desta dissertação.

O autor parte do princípio de que toda sociedade contém sociedades especiais, cujos contornos internos são tanto mais nítidos quanto menor o grau de civilização desses povos. Dentro da sociedade moderna, essa distinção interna é ilustrada pela coexistência de uma sociedade leiga e de uma sociedade religiosa. O mundo profano e o mundo sagrado seriam incompatíveis e a passagem entre um e outro prescindiria de um estágio intermediário.

Na Antigüidade Clássica, sobretudo na Grécia, a passagem de um território a outro pressupunha a posse de uma "carta de marca"⁸⁷, documento que a pessoa precisava portar quando se encontrava em local neutro ou intermediário, onde se fazia comércio ou se realizavam combates. Para designar a situação de "margem"⁸⁸, van Gennep⁸⁹ lembra que, na China, cada porção do solo era um bem sagrado para seus habitantes e possuidores.

O mesmo acontecia, segundo ele, nas cidades gregas de Roma. Marcos e muros, no mundo clássico, e maços de ervas e estacas com um feixe amarrado etc., entre os semi-civilizados, expressariam a interdição de caráter mágico-religiosa, a quem quisesse entrar num desses territórios. Os dois lados seriam sagrados para quem se encontra entre eles, mas a região intermediária é sagrada

⁸⁶ Gennep, Arnold van. *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.

⁸⁷ Ibid. P. 25.

⁸⁸ Lembra o entre-lugar, de Silviano Santiago.

⁸⁹ Van Gennep. *Op. cit.* P. 36.

para os habitantes de ambos os territórios. Ao passar de um ao outro, a pessoa estaria numa condição material e mágico-religiosa especial, flutuando entre os dois mundos.

O conceito de margem ideal e geográfica empregado no livro de van Gennep, com relação às cerimônias que acompanham a passagem de uma situação mágico-religiosa ou social para outra, presta-se, segundo entendo, para a compreensão da progressiva transição de Anselmo, que sai do mundo burguês e penetra no mundo ideal, onírico. Dessa forma, é possível interpretar todo o processo de aprendizagem que o Estudante vive ao longo das vigílias como uma cerimônia de passagem. O primeiro contato de Anselmo com o mundo fabuloso e maravilhoso desempenha a função de um marco, uma chamada para uma passagem. Por outro lado, a sua situação instável mas sempre identificável, entre a condição real da vida burguesa e a condição fantástica da vida na Atlântida, constitui uma margem.

Essa descrição do espaço de "O Pote de Ouro" permite acompanhar as vigílias de Anselmo, a sua evolução espiritual e indagar sobre o seu destino.

Ritual de Iniciação

Aprofundando a análise anterior, demonstrarei como o périplo de Anselmo corresponde aos rituais de iniciação abordados por outros teóricos. Isso me permitirá definir a noção de sagrado e de seres sobrenaturais. Iniciarei pelo historiador Mircea Eliade, referindo-me, em seguida, ao mitólogo Joseph Campbell.

Em seu livro *Naissances Mystiques*⁹⁰, Eliade trata o tema sob o ponto de vista da história das religiões e considera a importância que as sociedades pré-modernas, isto é, as ocidentais até a Idade Média e as do restante do mundo até a Primeira Guerra Mundial, atribuíam às técnicas de iniciação.

Graças aos ritos de passagem e às revelações que eles envolvem, o noviço é introduzido dentro da comunidade humana e dentro do mundo de valores espirituais⁹¹. Ele fica conhecendo não apenas o comportamento, as instituições dos adultos, como também os mitos, as tradições sagradas e, principalmente, as relações místicas entre a tribo e os entes sobrenaturais que se estabeleceram na origem dos tempos. Enfim, os noviços, instruídos por seus tutores, assistem a cerimônias secretas, submetem-se a uma série de provas e, sobretudo, familiarizam-se com a concepção de mundo e de sagrado, tal como sua sociedade a definiu.

Aplicando essa noção de ritual à leitura do conto, diria que, durante o ritual de amadurecimento, Anselmo descobre as relações místicas que poderiam existir entre a sociedade em que vive, real e dresdeniana, e os entes sobrenaturais mitológicos. As vigílias constituem diferentes níveis desse aprendizado de Anselmo, contendo informações sobre o mundo sagrado e certos ancestrais demiurgos.

Elas representam, em suma, um completo ritual de iniciação. Inclusive, o termo vigília é muito recorrente nas cerimônias descritas pelos estudiosos das religiões, estando relacionado a experiências religiosas de diferentes povos.

⁹⁰ Eliade, Mircea. *Naissances Mystiques*. Paris: Gallimard,

⁹¹ Ibid. P. 10.

Vigília designa, por exemplo, o ofício noturno de recitação em véspera de alguma festa católica. O termo é empregado também com referência aos exercícios de contemplação do futuro Buda, Gautama Sayamuni.

Logo na primeira vigília, quando Anselmo derruba as maçãs, a praga da Velha prenuncia o seu destino: "você ficará preso no cristal! No cristal, no cristal!" (p. 126) O narrador acrescenta que, de uma forma estranha, as misteriosas palavras da Velha deram à aventura uma virada trágica. A partir daí, o mundo onírico de Anselmo começa a extrapolar os momentos de sono ou solidão e ele expõe sua familiaridade com o fantástico, o místico e o poético às pessoas comuns, que não têm contato com o poético ou que vêem a arte com ceticismo. Por esse motivo, ele é considerado pelos conhecidos como doido e demente.

Gradativamente, o mistério da vida espiritual é transmitido ao Estudante. A "história sagrada" surge na terceira vigília, sob a forma da narrativa de Lindhorst, no café. Na oitava vigília, *Serpentina* desce da decoração do laboratório e se transforma numa bela jovem, que se aproxima apaixonada e passa a contar a Anselmo o que ele precisava saber a respeito do seu amor por ela: "ele desperta como que de um sonho profundo, *Serpentina* desapareceu" (p. 179).

Às seis horas, o manuscrito misterioso está pronto e acabado sobre a escrivaninha. Observando bem, o Estudante acredita ter copiado a narrativa que *Serpentina* contou sobre o pai dela, o dileto do Príncipe dos Espíritos na Atlântida.

A forma como Anselmo recebe instruções assemelha-se à orientação dos homens-médicos ou xamãs, estudada por Eliade. Segundo essa perspectiva da história das religiões, existem três grandes categorias de iniciação. As duas primeiras seriam a passagem da infância ou da adolescência à idade adulta, válida para todos os membros da sociedade, e a série de ritos necessários para a entrada numa confraria ou *Bund*. A terceira, a iniciação para a vocação mística, pressupõe dois tipos de ritual: um aprendizado através de sonhos e visões, proporcionada por espíritos, ou através dos modos tradicionais, como acesso a nomes, funções, linguagem secreta etc., ministrada por velhos mestres.

Além de adquirir ensinamentos do seu mestre Lindhorst, durante o trabalho com os manuscritos, Anselmo se confronta com algumas provas, sobre às quais irei me reportar ainda nesta Segunda Parte do trabalho.

Tanto na teoria de Eliade quanto na trajetória do Estudante Anselmo, temos a referência a um momento culminante da morte ritual, como um marco do fim da infância, da ignorância e da condição profana. Em "O Pote de Ouro", essa transformação ontológica acontece na transferência simbólica do protagonista da vida real, burguesa, em Dresde, para um estado mais sublime, na Atlântida.

A partir de agora, passarei a discutir o percurso existencial do herói traçado pelo mitólogo americano Joseph Campbell. O autor ficou conhecido no Brasil, inicialmente, pelo ensaio "Introdução a um assunto estranho", no qual fornece importantes chaves para a decifração do misterioso *Finnegans Wake*, de James Joyce. Escrito em parceria com Henry Morton Robinson, o ensaio consta do livro "A Skeleton Key to Finnegans Wake" e foi traduzido para o português

pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, que o publicaram no *Panorama do Finnegans Wake* (São Paulo: Perspectiva, 1971).

Para realizar a análise da estrutura narrativa de "O Pote de Ouro", no entanto, será mais útil seu livro *O Herói de Mil Faces*⁹², também bastante conhecido no Brasil. Campbell discute, nessa obra, muitos personagens das narrativas religiosas, dos contos de fadas e do folclore e propõe um padrão de ação semelhante para todos: um afastamento do mundo, uma penetração em alguma fonte de poder e um retorno pleno de poder criador. De certa forma, esse padrão dialoga com o padrão proposto por van Gennep. Mas, para o mitólogo norte-americano, esse esquema "separação-iniciação-retorno", que reaparece nos mitos e contos folclóricos com frequência, constituiria a unidade do "monomito", arquétipo de todos os mitos, termo que Campbell retirou do *Finnegans Wake*⁹³, livro que por si só é um compêndio de mitos.

Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes.⁹⁴

O primeiro encontro do Estudante Anselmo com Lindhorst inspira-lhe devaneios, ou seja, o personagem entra num estado em que o pensamento não chega a nenhuma conclusão definitiva. No café, quando o Arquivista relata suas histórias, "o Estudante estremeceu ao ouvir aquela voz grave, mas

⁹² Campbell, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1999.

⁹³ Joyce, James. *Finnegans Wake*. Nova York, Viking Press Inc., 1939. P. 581.

estranhamente metálica, que lhe soou misteriosa e insistente" (p. 142). Assim, a experiência com as imagens e os sons mágicos às margens do Rio Elba se lhe afiguram como uma forma de atraí-lo para um mundo de conhecimentos, que Lindhorst representa.

Esse estágio da jornada mitológica é o "chamado da aventura"⁹⁵, que transfere o centro de gravidade do herói para uma terra distante, uma ilha secreta ou um profundo estado onírico⁹⁶. Insensível ao mundo exterior, Anselmo passa a contemplar as imagens emergentes do seu inconsciente, que eu defino, aqui, como um conjunto complexo de desejos e sonhos, a que a biógrafa de Hoffmann, Gabrielle Wittkop-Ménardeau, se referiu da seguinte maneira:

As histórias de Hoffmann são comparáveis a um lago congelado sobre o qual homens comuns patinam; eles têm um estado civil, uma profissão, uma posição social. Mas o gelo é tão transparente que se pode pressentir debaixo dele, no verde profundo, todo tipo de figuras bizarras se levantando, deslizando, correndo ou parando. Às vezes o gelo se parte e alguém afunda.⁹⁷

A primeira tentativa de entrar na casa de Lindhorst fracassa, pois o rosto esculpido na aldrava transforma-se na cara feia da Velha das maçãs. Já na segunda tentativa, com a ajuda do licor dourado dado pelo Arquivista, Anselmo consegue penetrar na casa. Tanto a travessia do "primeiro limiar" para uma

⁹⁴ Campbell. *Op. cit.*, P. 36.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Ibid. P. 59.

região de maior intensidade poética e espiritual, quanto as imagens da "guardiã do limiar" e do "auxílio sobrenatural"⁹⁸ estão previstas no padrão da aventura do herói de mil faces.

Além disso, quando já está pronto para partir para sua aventura, um indescritível sentimento de prazer e dor corta o coração do Estudante Anselmo: "naquele momento, era como se o amor de Serpentina fosse o prêmio para um trabalho difícil e perigoso que ele precisasse empreender" (p. 159). Muitas vezes, a imagem da serpentina auriverde de olhos azuis, com sua voz encantadora, encoraja o neófito a persistir. Ela representa a promessa de gozo, a esperança do restabelecimento da harmonia em seu espírito.

Finalmente, o Estudante Anselmo tem acesso aos hieróglifos, escrita antiga a ser decifrada, e aos manuscritos escritos em alfabetos exóticos. Na mitologia, no ritual, o saber é transmitido de uma forma especial, exigindo acesso a nova linguagem e seu aprendizado. Eis uma evidente sugestão do universo sagrado, secreto, que Anselmo atinge e passa a explorar na sua iniciação.

Na casa de Lindhorst, Anselmo estava incumbido de escrever com a pena, para poder "copiar com precisão e fidelidade todos os símbolos dos manuscritos nos pergaminhos" (p. 137). Na sala das palmeiras, ele se familiarizava com a erudição e era atraído pelas misteriosas atividades do seu mestre.

⁹⁷ Wittkop-Ménardeau: *Op. cit.*, P. 99.

⁹⁸ Campbell. *Op. cit.*

O trabalho o enchia de alegria, pois ele não apenas era dotado de especial talento para complicados exercícios caligráficos, como o fazia com verdadeira "paixão". Assim, a princípio, tratava-se de reescrever, de recriar as lendas fabulosas e mitológicas constantes nos valiosos originais da biblioteca. Lindhorst era um tutor sempre presente, orientando, criticando, jamais escrevendo. Pois escrever era a função de Anselmo, que a desempenhava com zelo e habilidade. Sua dedicação e o amor ao trabalho cresciam gradativamente.

Num determinado momento, ele não conseguiu mais distinguir se a história da lenda do casamento da salamandra com a cobra verde fora copiada ou criada por ele mesmo. Aqui, Hoffmann parece estar aludindo aos mistérios e impasses da criação literária. No entanto, refletir sobre a escritura significa para Anselmo a perda do poético, conforme tratarei a seguir, ao discutir uma das provas do seu ritual de iniciação.

Provas

A busca do auto-conhecimento empreendida pelo Estudante é dificultada pelas provas. Um desses obstáculos com os quais ele se depara é a rudeza do tutor, do Príncipe dos Espíritos: "ele se aproxima da mesa de Anselmo sorrindo estranhamente, Anselmo levanta-se silencioso, o Arquivista continua a olhá-lo com ar de troça" (p. 164). *Serpentina* tenta, então, lhe explicar a malícia e a provocação do Arquivista Lindhorst: apesar de sua natureza original sublime, de salamandra, ele precisava submeter-se às dificuldades corriqueiras da vida. Por isso, reconhece ela, o pai, por caprichoso

humor, envolveu Anselmo numa atmosfera estranha e maravilhosa, suscitando no Estudante horror e pavor (p. 175).

Essa presença de uma autoridade assustadora e simultaneamente sedutora é recorrente em Hoffmann. No conto "O Homem da Areia", por exemplo, o desagradável alquimista e vendedor de barômetros, Coppelius, tornou-se uma obsessão para Natanael. Sentindo-se perseguido pelo Homem da Areia, e cada vez mais obcecado por essa idéia, o jovem é levado à loucura e ao suicídio. O amigo Lotar comenta: "nós mesmos aticamos o espírito que, segundo nossa ilusão, fala através dessas formas, que tanto podem nos conduzir ao céu como ao inferno".⁹⁹

A voz que atrai o espírito do Estudante Anselmo é aquela que lhe indica o acesso a uma outra realidade. O que o instiga é o reflexo no gelo em que ele se reconhece; trata-se, pois, da busca do auto-conhecimento. Essa duplicação do eu, fragmentando-se, multiplicando-se, representa uma abertura que torna possível a comunicação, o diálogo com as outras pessoas. No entanto, os personagens de Hoffmann estão sempre atormentados por essa cisão interior.

Uma outra ilustração da voz do duplo fazendo-se ouvir através do interlocutor do personagem aparece em "Nußknacker und Mausekönig" (O Quebra-Nozes e o Rei dos Camundongos)¹⁰⁰. Apesar de Droßelmeier ser uma

⁹⁹ "Der Sandmann". In: *Nachtstücke*. In: E. T. A Hoffmann Werke. Op. cit. Volume 2. P. 17.

¹⁰⁰ "Nußknacker und Mausekönig". In: *Serapionsbrüder*. Deutsche Buch-Gemeinschaft, Berlim, 1963. Volume 2. P. 194. Padre Droßelmeier relata as aventuras da garota Maria, apaixonada pelo quebra-nozes em formato de boneco que a família adquire no Natal. Brincando até muito tarde em frente ao armário de bonecos, ela adormece. Desperta adoentada. Apesar disso, ou exatamente por estar febril, Maria, uma criança no geral bastante dedicada, compartilhará as dores e a angústia do boneco que lhe revela estar em guerra contra o terrível camundongo de sete cabeças. O rei dos camundongos quer vingar a morte da mãe, a Senhora Mauserinks, pisoteada pelo jovem Droßelmeier (na verdade, o quebra-nozes antes do encanto). Durante o

pessoa assustadora e bastante estranha, ele é um padre, também símbolo do tutor, e exerce um fascínio nas crianças, que incansáveis, insistem em ouvir suas histórias.

Como sucede freqüentemente na obra do escritor, podemos recorrer a uma figura de outro conto para comentar essa estranha atração. Escolherei, neste caso, Cipriano, um dos personagens que participa das discussões literárias do círculo dos Irmãos Serapião¹⁰¹. Ao discutirem justamente o conto "Quebra-nozes", ele opina ser ousado introduzir-se o fantástico na vida comum, fazendo com que fantasmas se esgueirem à luz do dia, pelas movimentadas ruas das mais conhecidas cidades, vestindo, segundo a expressão do narrador, "pessoas sérias como procuradores, arquivistas e estudantes com capas mágicas"¹⁰².

Nessa evidente alusão ao conto "O Pote de Ouro", Cipriano acrescenta que o tom irônico dessas transformações toca o leitor de espírito indolente ou, mais que isso, o atrai às regiões desconhecidas com acenos amigáveis, como um palhaço malicioso.

A imagem de maganão irônico é um dos elementos fundamentais da *commedia dell'arte*, teatro de improviso registrado pelas ilustrações do francês Jacques Callot, que a literatura de Hoffmann emprega, com freqüência, conforme já mencionei, referindo-me ao conto "Princesa Brambilla" e a outros

conflito, o pequeno monstro de sete cabeças tortura a garota Maria com chantagens e ameaças. No final, ela se restabelece e o pequeno herói quebra-nozes vence a guerra. Grato pelo apoio, ele a convida a conhecer o reino dos bonecos. Como sempre sucede na obra de Hoffmann, o enredo deste conto é bastante complexo, pois contém uma sucessão intrincada de ações envolvendo o real e o imaginário.

¹⁰¹ *Die Serapionsbrüder. In: E. T. A Hoffmann - Sämtliche poetischen Werke. Deutsche Buch-Gemeinschaft. Volume 2. P. 248. Conforme já anunciei, maiores informações sobre a coletânea serão fornecidas na Conclusão.*

¹⁰² *Ibid.*

trabalhos do escritor que estão na coletânea dos seus primeiros contos, entre eles "O Pote de Ouro", denominada *Fantasiestücke in Callots Manier – Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten* (Quadros Fantásticos à maneira de Callot – do diário de um viajante entusiasta). Foi certamente nessa fonte que ele se inspirou também para criar a figura grotesca, irônica e metamórfica do Arquivista Lindhorst, mentor e simultaneamente duplo de Anselmo, cuja convivência é uma difícil prova para o Estudante.

Como mostrei anteriormente, Anselmo depara-se com uma nova dificuldade, na nona vigília, quando passa a refletir sobre sua escritura, a questionar os delírios e sonhos que dominam seu espírito, e tenta encontrar para tudo uma explicação racional. Chega à conclusão de que a lenda da salamandra e da cobra verde não lhe foi contada por *Serpentina*, mas criada por ele mesmo. Nesse momento de dúvida, ri de si próprio por haver considerado o idôneo cidadão Arquivista uma salamandra, e por se ter acreditado apaixonado por uma "cobrinha".

Essa perda do poético, que, como já vimos, vai ao encontro dos desejos da Velha e de Verônica, fazem-no emergir do mundo onírico à normalidade e às suas antigas pretensões profissionais e matrimoniais. A decoração da sala das palmeiras, que antes o encantava pelo exotismo e pelo mistério, parece-lhe, então, exagerada e rebuscada. A falta de amor e de fé representa a ruína do Estudante, confinado, por castigo do mestre, dentro de uma garrafa de cristal. Anselmo achou-se realmente numa situação crítica em relação ao irado tutor.

Preso, ele teve a oportunidade de ver nitidamente sua vida de pândego, entre outros estudantes, através do cristal que funcionava como uma lupa.

Ainda dentro da garrafa, arrependeu-se da sua ignorância e do seu ceticismo, e reconheceu a limitação do seu cotidiano. Anselmo almejou novamente o amor verdadeiro e um sentido mais sublime para sua existência. Ao reencontrar a fé, ele atingiu o auto-conhecimento e entrou em harmonia com os outros seres e o universo. É que, segundo o mito narrado em "O Pote de Ouro", o homem de "espírito infantil poético" (p. 178) pode chegar à Atlântida e desvendar a fonte original, cuja contemplação leva ao êxtase e à satisfação.

Encerrando esta Segunda Parte da dissertação a respeito da estrutura da narrativa, penso ainda ser necessário discutir o conceito de mito, ao qual já me referi algumas vezes. Ao definir o mito nas suas *Mitológicas*¹⁰³, o antropólogo Claude Lévi-Strauss o situa entre o exercício do pensamento lógico e a percepção estética. Ele afirma que a flexibilidade e a liberdade, traços característicos do mito, assemelham-se aos artifícios da composição musical. Em ambos os casos, seria impossível determinar o cerne real da obra. O concerto musical e a narrativa mítica revelam apenas versões de um objeto inatingível. Tanto no caso da partitura musical como no do mito, o homem confronta-se com "objetos virtuais"¹⁰⁴. Quando o mito é narrado, sua origem real é desconhecida, ele existe apenas encarnado dentro de uma tradição. É por isso que lhe é atribuída uma origem sobrenatural.

Lévi-Strauss não nega, é claro, a peculiaridade da música quando confrontada com o mito. Mas chama a atenção para dois aspectos importantes. Em primeiro lugar, lembra que a mensagem musical é criada por uma ínfima

¹⁰³ Lévi-Strauss. Claude: *Mythologiques - Le Cru et le cuit*. Paris: Librairie Plon, 1964. Ff. 9 a 40.

¹⁰⁴ Ibid. P. 25.

minoria e recebida por muitos ouvintes. Na medida em que reúne caracteres contraditórios, ao mesmo tempo inteligíveis e intraduzíveis, a música faz do seu compositor um ser semelhante a um deus, e a música, ela mesma, se torna o "supremo mistério das ciências do homem"¹⁰⁵, para o antropólogo francês, que elegeu os escritos de Richard Wagner como modelo para estudo dos mitos.

Essa comparação, feita pelo antropólogo Lévi-Strauss, me remete a algumas idéias que Hoffmann expressou sobre música, através de suas críticas, pois parece-me que ambos concordam quanto a essa afinidade:

A partitura, esse verdadeiramente livro mágico de música, que guarda nos seus traços as maravilhas da arte tonal e o misterioso coro dos diversos instrumentos, adquire vida através das mãos do mestre ao piano. (...)

Somente o compositor penetra nos recônditos segredos da harmonia, e, através dela, pode tocar a alma humana. Para ele, as proporções numéricas são poções, que podem fazer emergir um mundo de magia.(...)

Quando se alcança esse reino, a alma, encantada, fica ouvindo a linguagem desconhecida e compreende todas as misteriosas premonições que ela encerra.¹⁰⁶

Nesse trecho, mais uma vez, Hoffmann fala das "místicas regras dos tons" como de uma língua própria da natureza, conforme mencionei anteriormente (na Introdução).

¹⁰⁵ Ibid,

¹⁰⁶ "Kreiseriana". *Op. cit.*. P. 42.

Essa transposição do mito para o âmbito da música talvez nos ajude a desvendar os mais profundos mistérios da Atlântida, o mito que Hoffmann sempre evoca. Deixemos, portanto, que as palavras do escritor Ludwig ao seu amigo Ferdinand, compositor, conduza e conclua nossa reflexão:

Naquele reino distante, que com frequência nos envolve com pressentimentos, e de onde nos chegam vozes melodiosas, despertando todos os sons que adormecem no peito oprimido e que, agora despertados, explodem alegremente, como raios de fogo, de forma que compartilhamos a glória daquele paraíso -- lá, o poeta e o músico são membros intensamente unidos de uma mesma igreja, pois o segredo da palavra e do som é idêntico e lhes concede a suprema bênção.¹⁰⁷

¹⁰⁷ "Der Dichter und der Komponist" (O Poeta e o Compositor). In: *Fantasiestücke in Callots Manier – Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten* (Quadros Fantásticos à maneira de Callot – do diário de um viajante entusiasta). Volume 1. P. 255.

Conclusão

Conclusão

Na Introdução, apresentei algumas relações da literatura de Hoffmann com a arte em geral. Naturalmente, o ponto de partida foi a crítica de música, tema ao qual o autor dedicou grande parte de sua obra. Em seguida, fiz um breve estudo sobre os pensadores e escritores do romantismo alemão que postulavam o fragmento como a forma adequada de expressão, não deixando de mencionar o conceito de totalidade, defendido por autores como Goethe.

Ainda na Introdução, foram arroladas algumas teorias sobre o grotesco, como as de Mikhail Bakhtin, por exemplo. Kayser também foi citado, e contribuiu para explicitar as influências que Hoffmann recebeu das artes plásticas, mais especificamente das caricaturas de Callot. Antes de prosseguir, citando a apologia que Hoffmann faz ao ilustrador francês, introduzi o ensaio de Baudelaire, "L'essence du rire", que foi mencionado algumas vezes ao longo deste estudo; bem como também aludi à filosofia de Schiller sobre a busca da identidade. Baudelaire reitera o cômico peculiar da obra de Hoffmann, ao passo que Schiller representa a fusão das imagens cíclicas e fragmentárias numa síntese.

O estudo mais genérico sobre Hoffmann, feito na Introdução, apresentou ainda uma análise estética comparativa entre a obra de Hoffmann e o cinema expressionista. Finalmente, o panorama das traduções tentou apontar vestígios e repercussões dessa literatura até o século XX.

Na Primeira Parte, tratei inicialmente do processo de definição dos critérios deste estudo. Em seguida, concentrei-me no conteúdo de "O Pote de

Ouro", apresentando uma síntese do enredo do conto, acompanhada de um ensaio sobre o mito da Atlântida e uma análise dos personagens do conto.

Na Segunda Parte, procurei mostrar como a trajetória do Estudante Anselmo, durante o seu "ritual de amadurecimento", explicita uma misteriosa nostalgia que nada mais é do que a busca da própria identidade.

À procura de esclarecimentos sobre o destino de outros protagonistas de contos hoffmannianos, ou seja, o Jovem Compositor Kreisler, o Compositor Ritter Gluck e o Anacoreta Serapião, abordarei, nesta tentativa de conclusão, suas experiências com o inefável e o fantástico. Iniciarei falando um pouco sobre cada um, separadamente.

Arte ou Alienação?

Assim como Anselmo parece indeciso entre acatar suas aspirações mais sublimes ou abraçar os valores da sociedade de Dresde, também o jovem compositor Johannes Kreisler é outro personagem vulnerável em meio às contradições do mundo hostil. Atormentado por pressentimentos vagos, ele persegue algo desconhecido.

Hoffmann o apresenta da seguinte maneira:

A natureza experimentou uma nova receita e a tentativa não vingou, pois juntou ao seu sobreexcitado espírito, à sua chama de

fantasia ardente, pouca fleugma, destruindo o equilíbrio que o artista necessita para conviver com o mundo e criar sua obra.¹⁰⁸

O autor sugere a necessidade de um equilíbrio entre a natureza sensível e a "racional", poderíamos dizer. Entretanto, Kreisler está submetido a uma terrível tensão e experimentando a duplicidade que condiciona a existência terrena. Enquanto compõe, desespera-se para apreender um elevado conhecimento (simbólico). Diferente de Serapião, ou de Anselmo na Atlântida, Kreisler está vivendo um conflito, que o leva à indecisão e às hesitações.

Hoffmann atribuíra ao músico Kreisler as seis "Kreislerianas", ensaios sobre música, geralmente compostos de breves reflexões e quase sempre publicados pelo autor no *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (Jornal de Música) e no *Zeitung für die elegante Welt* (Jornal para o Mundo Elegante). Na 5ª Kreisleriana, denominada "Höchst zerstreute Gedanken" (Pensamentos Altamente Dispersos), o "músico" parece vislumbrar e exprimir um lampejo da fonte original:

Nem tanto no sonho, mas no estado de delírio que antecede o adormecer, principalmente após ter ouvido muita música, eu encontro uma harmonia de cores, sons e perfumes. Parece-me que tudo foi gerado da mesma forma por um raio de luz e que precisa então se unir num concerto magnífico.¹⁰⁹

¹⁰⁸ "Kreisleriana". *Op. cit.*. P. 46.

¹⁰⁹ *Ibid.*

Em seus momentos mais inspirados, então, Kreisler penetra numa sinestesia de impressões, cuja descrição parece assemelhar-se à irradiante epifania vivida por Anselmo, ao atingir o reino da Atlântida. Há duas passagens do romance *A Visão de Mundo do Gato Murr* que talvez possam demonstrar isso melhor.

Na primeira, Kreisler se refere ao sentimento de amor que o músico guarda no coração. Ele fala de um suave segredo, que mantém uma chama ardente, como uma saudade infinda, ou um sentimento que o artista irradiaria como música, pintura, poesia.

Na segunda, o abade afirma que Kreisler é uma dessas pessoas dotadas de espírito nobre (= "espírito infantil poético?"), mas que precisam conciliar essa sua feição com a vida terrena, menos elevada. A arte seria a expressão desse espírito sublime.

A dualidade entre o mundo terreno e o reino sensível reaparece na narrativa sobre o Compositor Ritter Gluck, autor de uma obra musical e, portanto, alguém que se encontra num estágio bem mais avançado de criação estética. O momento epifânico, onde as sinestésias se harmonizam, surge aqui com uma conotação bastante evidente de fonte de inspiração artística.

Ao tentar explicar como compõe sua música, Gluck refere-se ao portal de marfim, entrada do reino dos sonhos: "poucos conseguem mesmo vê-lo, menos ainda são os que passam por ele!"¹¹⁰, e chega a sugerir a necessidade de certo domínio, a manifestação de um querer consciente: "só uns poucos alertas

¹¹⁰ "Ritter Gluck". *Op. cit.* P. 11.

pelo sonho se elevam e caminham através do reino dos sonhos -- eles atingem a verdade, o momento supremo, indizível!"¹¹¹

Berlim é, para o Compositor Gluck, um "lugar ermo", no qual ele se sente solitário. Através da arte, contudo, ele inicia um processo de comunicação com o seu meio. A arte surge, aqui, como uma possibilidade de integração idealizada, na vida terrena, sempre em construção, da identidade fragmentada do artista.

Dessa maneira, Hoffmann tenta concretizar, na sua literatura, tal como Novalis, a filosofia de Schelling, que pregava uma busca da concretização da identidade absoluta em sua totalidade mais perfeita e objetiva. Como falei anteriormente, Schelling discordava da noção de que a natureza se manifestava em grupos estanques (mineral, vegetal, animal etc.), postulando, ao contrário, a idéia de um grande "organismo". Mas só há vida, segundo o filósofo, onde forças antagônicas conduzem à síntese.¹¹² "Dualismo" e "polaridade", portanto, constituem conceitos essenciais da sua concepção sintética de natureza.¹¹³

¹¹¹ Ibid.

¹¹² A busca filosófica de uma unidade além da multiplicidade provém, certamente, de Heráclito (550-480 a. C.), que viveu na opulenta cidade grega Éfeso, que abrigava o Templo iônico, considerado uma das sete maravilhas do Mundo Antigo. Para o filósofo grego, todo desenvolvimento acontece a partir da conjunção de forças opostas. A totalidade harmônica do mundo se forma na luta entre idéia e idéia, homem e homem, homem e mulher, classe e classe, povo e povo, sendo que cada coisa prescinde do seu contrário para "ser". O fim das tensões criativas, a paz e o armistício eternos levariam à morte. Não seria bom para o homem satisfazer todos os seus desejos, pois é a doença que torna a saúde agradável, a maldade que destaca a bondade etc. Störig, Hans Joachim: *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1979. Volume I. P. 135. O modelo do método dialético criado por Heráclito, a unidade dos contrários, é retomado, dois milênios depois, por Fichte, Schelling, Hegel e pelos marxistas.

¹¹³ Schelling. In: Rehmke, J.: *Geschichte der Philosophie*, Op. cit. P. 258. Assim, a síntese da atração (tese) e da repulsão (antítese) da matéria (*Materie*) se apresentaria como "potência": a primeira potência seria o "peso", em seguida, "magnetismo", "eletricidade", "química" e a potência mais elevada da matéria seria "sensibilidade, "irritabilidade" e "reprodução" do organismo.

Schelling sugeriu, como vimos, que o segredo da harmonia entre espírito e natureza poderia ser revelado, quando muito (*höchstens*), através de uma "intuição genial". Apenas como curiosidade, gostaria de mencionar que Hegel considerou "abrupta" essa forma como Schelling introduziu a visão da identidade "absoluta". Além disso, na polaridade *Natur-Geist*, de Schelling, Hegel atribuiu maior importância ao espírito, pois considerava o processo total do mundo como o aperfeiçoamento do espírito. A partir da "Filosofia do Sujeito", de Fichte, e da "Filosofia da Identidade", de Schelling, que Hegel chamou respectivamente de "Idealismo Subjetivo" e "Idealismo Objetivo", ele desenvolverá, mais tarde, uma síntese das duas antíteses, que redundará no "Idealismo Absoluto"¹¹⁴. Desde então, os dois discursos, o das ciências humanas e o das ciências físicas, passaram a seguir caminhos distintos, ignorando-se um ao outro cada vez mais. Mas, voltemos à filosofia de Schelling, que postulava a arte como um meio de se atingir a visão da identidade.

A obra de arte é, para ele, o "âmbito em que o mundo (*Welt*) e o eu (*Ich*), o real e o ideal, a ação consciente e a inconsciente da natureza, surgem em perfeita harmonia".¹¹⁵ Ela seria um documento, atestando aquilo que a filosofia não poderia representar concretamente:

O que denominamos natureza é um poema cifrado numa escrita secreta e maravilhosa. Se esse enigma fosse solucionado, reconheceríamos nele a odisséia do espírito, que se frustra de

¹¹⁴ Störig, Hans Joachim: *Kleine Weltgeschichte der Philosophie. Op. cit.*. Volume II. P. 127.

forma admirável, à procura de si mesmo, eternamente em fuga. Pois o reino da fantasia ao qual almejamos só pode ser visto pela mente através do mundo dos sentidos, só através das palavras, só através de uma névoa meio transparente.¹¹⁶

Partindo dessa acepção da obra de arte como símbolo de uma luta pela possibilidade de uma síntese artística das partes isoladas, pergunto-me se Anselmo se tornou mesmo autor de uma obra poética, a partir do momento em que "ascendeu" à região ideal da Atlântida.

O seu estágio de "plenitude poética" e "êxtase", após a iniciação, parece-me comparável ao estado do velho eremita Serapião. Para falar sobre esse último personagem, gostaria de discutir o papel que ele desempenha dentro da obra de Hoffmann, como um todo.

Os contos da coletânea *Die Serapionsbrüder* (Os Irmãos Serapião)¹¹⁷ são apresentados como histórias contadas numa roda de amigos - Theodor, Ottmar, Sylvester, Vincenz, Cyprian e Lothar, provavelmente Hoffmann, Julius Eduard Hitzig - biógrafo de Hoffmann, o poeta Karl Wilhelm Salice-Contessa e o médico e escritor David Ferdinand Koreff e talvez, também, Chamisso e Fouqué¹¹⁸. Trata-se de um grupo que se reúne semanalmente, num total de oito encontros, a fim de renovar a amizade e divulgar a produção poética de todos eles.

¹¹⁵ Ibid. P. 123.

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ *Die Serapionsbrüder* (Os Irmãos Serapião). In: E.T.A. Hoffmann - *Sämtliche poetischen Werke. Op. cit.* Volume 2. P. 55.

¹¹⁸ Meyer, Hans. "Die Wirklichkeit E. T. A. Hoffmanns - ein Versuch". In: E. T. A. Hoffmann *Werke. Op. cit.* Volume 4. P. 563.

A partir da primeira história, "O Anacoreta Serapião", eles desenvolvem o "serapiontisches Prinzip" (princípio serapiônico), uma espécie de pauta para suas criações. Lothar apresenta a seguinte argumentação, num dos diálogos intermediários:

Venero a loucura de Serapião porque só o coração do poeta mais primoroso ou, mais ainda, do autêntico poeta, pode se comover com ele. Eu não queria me referir a algo já antigo e banalizado, de que outrora uma mesma palavra designava poeta e profeta, mas o certo é que, freqüentemente, duvidamos tanto da real existência dos poetas, quanto dos arrebatados profetas que anunciam o milagre de um reino superior! Pois como se explica então que a obra de alguns, cuja forma e elaboração não poderíamos chamar de ruins, não nos diz nada, como uma imagem pálida, esmorecida, onde o esplendor das palavras serve apenas para reproduzir o calafrio que nos perpassa. Em vão o poeta se esforça para nos fazer acreditar naquilo que ele próprio não crê, não pode crer, porque ele não vê. O que podem ser as personagens desse poeta, que também não é um verdadeiro profeta na acepção daquela velha palavra, além de bonecos falsos, penosamente costurados com material desconhecido!¹¹⁹

Na verdade, o grupo de amigos resolve seguir o exemplo do protagonista Serapião, na medida em que "ele era um verdadeiro poeta, tinha visto realmente o que expressava e, por isso, suas palavras comoviam coração e alma"¹²⁰.

¹¹⁹ *Die Serapionsbrüder* (Os Irmãos Serapião). In: E.T.A. Hoffmann - *Sämtliche poetischen Werke. Op. cit.* Volume 2. P. 55.

¹²⁰ Segundo o *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. P. 742. Além disso, conforme o próprio Santo Agostinho:

Lothar observa que a loucura de Serapião consiste em ignorar as contradições inevitáveis da nossa existência. Ele explica que, sem dúvida, a força espiritual é imprescindível, mas o que realmente conduz o indivíduo ao auto-conhecimento é a experiência da vida terrena. Com a percepção exclusivamente voltada para seu mundo interior privado, o eremita Serapião vive num sonho perene do qual "desperta" sem dores, no além.

Talvez essa explicação permita distinguir melhor a afinidade que percebo entre o protagonista Estudante e o Anacoreta. Ambos simbolizam uma proposta de existência sublime, portanto distanciada da vida terrena, que serve de inspiração e modelo: os irmãos Serapião almejam, em suas criações, a autenticidade poética do anacoreta, o narrador de "O Pote de Ouro" aspira "viver na Poesia" (p. 203), como Anselmo.

A resposta a todos esses ansiosos poetas que estão construindo uma obra, talvez esteja nas palavras do Mestre Lindhorst: "Você não esteve ainda há pouco na Atlântida, não possui pelo menos um sítio poético no seu íntimo?" (p. 204).

Diferentemente dos personagens Kreisler e Gluck, que tentam se expressar através da criação artística, eu concluiria que o Estudante e o velho eremita optaram pela negação de um mundo complexo e imperfeito, a fim de atingir um ideal, outra esfera da existência, que não se reduz ao mundo da arte.

16. Em seguida, aconselhado a voltar a mim mesmo, recolhi-me ao coração, conduzido por Vós. Pude fazê-lo, porque Vos tornastes meu auxílio. Entrei, e, com aquela vista da minha alma, vi, acima dos meus olhos interiores e acima do meu espírito, a Luz imutável. Esta não era o brilho vulgar que é visível a todo o homem, nem era do mesmo gênero, embora fosse maior. Era como se brilhasse muito mais clara e abrangesse tudo com a sua grandeza.

In: *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. P. 185.

Em sua loucura coerente, Serapião esquivava-se da responsabilidade de buscar a inteiração com os semelhantes. Ele parece-me "iluminado" na acepção augustiniana do termo, que se refere à pessoa que, "através da comunicação da luz divina à alma, tornou-se capaz de atingir o conhecimento verdadeiro pela inteligência" ¹²¹. Por outro lado, ele se mantém desinteressado dos sofrimentos e indiferente às questões mundanas.

Serapião vive, portanto, num mundo onírico, ideal. Tendo alcançado o verdadeiro conhecimento e a bem-aventurança, vaga nas ondas da sua própria fantasia, distante da sociedade, diluindo-se incomunicável, ou, como diria Ritter Gluck, ele "perde-se a sonhar no reino dos sonhos".

Após discutir como alguns protagonistas de Hoffmann: o jovem Estudante, o jovem compositor, o compositor maduro e o velho anacoreta, em diferentes estágios de vida, expressaram seu contato com a Atlântida, ou com um "reino dos sonhos", deixo em aberto e apenas sugerido o significado dessa "epifania", que se presta a múltiplas interpretações.

Tentativa de Conclusão

Hoffmann afirmava que "é difícil tanto escrever um último ato como uma inteligente conclusão" e, considerava, também, que a "suspeita de que o autor não consegue finalizar geralmente procede"¹²².

¹²¹ "Kreisleriana". *Op. cit.*. P. 53.

¹²² *Ibid.*

Gostaria, porém, de lembrar que Baudelaire comparou Hoffmann a um médico de loucos, que se divertia, revestindo sua ciência de formas poéticas, como um sábio que falasse por parábolas. O "comique absolu", que o poeta francês leu no autor alemão, talvez tenha sido o consolo, a saída ante a impossibilidade de vivenciar, neste mundo, a harmonia atlântida.

Acrescentaria, por fim, que a visão do homem fragmentado, que Hoffmann, no início do século XIX, expôs nos contos por mim estudados, nesta dissertação, ainda traduz, com pertinência, o sentimento do homem de hoje, após "exauridas" as utopias.

Apêndice

O Anacoreta Serapião¹²³

(tradução completa do conto)

Vocês sabem que há muitos anos eu passei uma temporada em B***, cidade situada na mais encantadora região do sul da Alemanha. Como de hábito, eu costumava fazer uns longos passeios sozinho, sem guia, embora eu bem que precisasse de um.

Certo dia, então, eu cheguei a uma floresta espessa e, quanto mais procurava caminho e atalho, mais perdia qualquer vestígio que fosse de rastro humano. Finalmente, a floresta tornou-se mais clara e eu percebi, não muito longe de mim, um homem com uma bata marrom de anacoreta, um largo chapéu de palha na cabeça e uma longa e desgrenhada barba preta. Sentado sobre uma rocha à beira de um precipício, ele mantinha as mãos cruzadas e olhava ao longe, imerso em seus pensamentos.

Aquele quadro tinha algo de estranho e singular, eu senti um arrepio por todo o corpo. Essa sensação é inevitável quando aquilo que vimos em figuras, ou se conhece de livros, surge subitamente na vida real. Pois lá estava sentado na minha frente, em pessoa, o anacoreta dos velhos tempos da cristandade, nas selvagens montanhas de Salvator Rosas.

Mas, logo concluí que um monge andarilho não é um fato extraordinário por essas bandas e me aproximei ousadamente a ele, perguntando como sair da floresta e voltar a B***. Ele me avaliou com olhar sombrio e então falou com uma voz abafada e solene:

"Você se comporta de modo muito leviano e irrefletido, interrompendo com uma pergunta banal a conversa que estou tendo com os dignos senhores reunidos ao meu redor! Eu bem sei que a mera curiosidade de me ver e de me

¹²³ "Der Einsiedler Serapion". In: *Die Serapionsbrüder - Gesammelte Erzählungen und Märchen, herausgegeben von E. T. A. Hoffmann* (Os Irmãos Serapião - obra completa dos contos e contos de fadas, editado por E. T. A. Hoffmann). In: *E. T. A. Hoffmann Werke* (Obras de E. T. A. Hoffmann). *Op. cit.*, P. 217. Tradução: Maria Aparecida Barbosa. Os contos da coletânea *Die Serapionsbrüder* (Os Irmãos Serapião) são apresentados como histórias contadas numa roda de amigos, tal como já falei na Conclusão.

ouvir falar trouxeram-no a esse deserto, mas veja que agora não tenho tempo para falar com você. Meu amigo Ambrósio von Camaldoli está voltando para Alexandria, vá com ele."

Depois disso, o homem se levantou e afastou-se do precipício. Foi como se eu estivesse sonhando. Bem próximo, ouvi o ruído de uma carroça, abri caminho através dos arbustos, cheguei a uma trilha e avistei um camponês que acabava de passar por ali com uma charrete de duas rodas, corri e ainda o alcancei rapidamente. Pouco depois ele me deixou na estrada principal para B***. No caminho, contei-lhe minha aventura e perguntei quem era aquele estranho homem da floresta.

"Ah, meu prezado," respondeu-me o camponês, "ele é um homem digno que se diz Sacerdote Serapião e já há muitos anos mora na floresta, numa cabaninha construída por ele mesmo. O povo diz que ele não é bom da cabeça, mas, na verdade, trata-se de um senhor piedoso e amável, que não faz mal a ninguém e, a nós do vilarejo, nos edifica com palavras pias e dando-nos bons conselhos como só ele é capaz."

O lugar onde eu havia me encontrado com o anacoreta ficava apenas a duas horas de B*** e, assim, imaginei que ali eu provavelmente descobriria mais a respeito dele, e isso de fato aconteceu. O Doutor S*** esclareceu-me tudo.

Esse eremita fora outrora uma das cabeças mais brilhantes e cultas de M-. Além disso, ele provinha de uma família proeminente e, nesse caso, como era de se esperar, mal terminara seus estudos, confiaram-lhe uma importante função diplomática, que ele desempenhou com fidelidade e zelo. Aos seus conhecimentos aliava-se um extraordinário talento poético, tudo que ele escrevia era animado por uma fantasia ardente e um gênio especial e clarividente. Seu humor insuperável e sua jovialidade faziam dele uma companhia das mais agradáveis e gentis que se poderia imaginar.

Foi sendo bem-sucedido no trabalho e, aos poucos, recebeu promoções, tinham-lhe incumbido de uma importante missão, quando ele desapareceu de

M- de maneira inexplicável. Todas as investigações foram inúteis e as explicações frustravam-se por um motivo ou outro.

Depois de algum tempo, nos confins das montanhas tirolesas, surgiu um homem que, vestindo uma bata marrom, pregava nos vilarejos. Depois ele se recolheu à floresta mais selvagem, onde vivia como eremita. O acaso quis que o Conde P*** se deparasse com esse homem que se dizia Sacerdote Serapião. Imediatamente, o conde reconheceu nele seu infeliz sobrinho desaparecido de M-.

Levaram-no para casa à força, ele enfureceu-se. Todas as artes dos mais renomados médicos de M- não puderam melhorar a horrível condição do infeliz. Trouxeram-no para B*** e internaram-no no hospício e aqui, realmente, o método psíquico do médico que à época dirigia a instituição aliviou ao menos a sua fúria. Ou porque aquele médico, fiel à sua teoria, deu-lhe oportunidade para escapar, ou porque ele próprio achou os meios para fazê-lo, o fato é que ele fugiu e manteve-se escondido durante um certo tempo.

Finalmente, Serapião apareceu na floresta, a duas horas de B***, e aquele médico esclareceu que se tivessem compaixão verdadeira do infeliz, não quisessem expô-lo novamente à fúria e à cólera, se quisessem vê-lo tranqüilo e feliz à sua maneira, então teriam que deixá-lo na floresta em total liberdade. Ele se responsabilizava por qualquer consequência. A evidente reputação do médico impôs-se, as autoridades policiais contentaram-se em transferir ao juizado do próximo vilarejo o acompanhamento à distância do infeliz, e o êxito confirmou a previsão do médico.

Serapião construiu para si uma cabana graciosa que era, dentro de suas limitações, até confortável, fabricou mesa e cadeira, trançou uma esteira de junco para dormir e criou um jardim onde cultivava legumes e flores. Sua mente não parecia transtornada, exceto por aquela idéia de que era o eremita Serapião, que no tempo do Imperador Décio fugira para o deserto de Tebas e que, em Alexandria, padeceu a morte por martírio. Ele era capaz de conduzir uma conversa espirituosa e, não raramente, percebiam-se vestígios daquele humor brilhante e mesmo daquela jovialidade que animaram outrora sua

personalidade. Ademais, aquele médico considerou seu mal incurável e desaconselhou seriamente qualquer tentativa de recuperá-lo para o mundo, devolvendo-lhe sua situação anterior.

Vocês bem podem imaginar que meu anacoreta não me saía mais da cabeça e que eu sentia uma vontade irresistível de revê-lo. Mas, vejam só a minha tolice! Eu queria nada menos que compreender a fundo a idéia fixa de Serapião. Li Pinel, Reil, todos os livros possíveis e acessíveis sobre a loucura, eu acreditava que talvez me tivesse sido reservado, atrevido psicólogo, médico leigo, levar um raio de luz ao espírito obscurecido de Serapião.

Além do estudo sobre a loucura, eu não deixava de me familiarizar com a história de todos os serapiões -- pois, na história dos santos e mártires, há nada menos que oito -- e, assim preparado, numa bela manhã, eu procurei meu anacoreta.

Encontrei-o no seu jardimzinho, trabalhando com pá e enxada e cantando uma canção de louvor. Pombos selvagens comiam os grãos que ele espalhara, voavam e circulavam ao seu redor, e um jovem cervo olhava curioso através das folhas da parreira.

Dessa maneira, ele parecia viver em total harmonia com os animais da floresta. Nenhum vestígio de loucura poderia ser percebido em seu rosto, cujos traços suaves testemunhavam tranquilidade e serenidade raras. Isso mostrava que o Dr. S*** em B*** tinha razão. É que, ao saber da minha decisão de visitar o anacoreta, ele me aconselhara a escolher uma manhã serena, porque Serapião então teria o espírito mais aberto, mais disposição para conversar com estranhos, ao contrário do que sucedia às tardes, quando ele fugia de todo contato humano.

Quando Serapião percebeu minha presença, largou a pá e veio ao meu encontro amigavelmente. Eu disse que estava cansado da minha longa caminhada e que desejaria descansar um pouco.

"Seja bem-vindo", disse ele, "o pouco que tenho está ao seu dispor".

Assim dizendo, levou-me a um banco à porta da sua cabana, trouxe uma mesa para fora, serviu pão, uvas deliciosas e uma garrafa de vinho, e convidou-

me com hospitalidade a comer e beber, ao tempo em que se sentava num banquinho e saboreava o pão com muito apetite e esvaziava uma grande caneca de água.

Na verdade, eu não sabia como entabular a conversa, como deveria empregar minha experiência psicológica para sondar aquele homem tranquilo e sereno. Finalmente, concentrei-me e comecei:

"O senhor se chama Serapião, prezado senhor?"

"Sim", respondeu, "a Igreja deu-me esse nome."

"A história mais antiga refere-se a vários santos famosos com esse nome. Um abade Serapião, que se destacou pelos seus atos de bondade, o erudito bispo Serapião, mencionado no livro *De viris illustribus*, de Jerônimo.

Houve também um monge Serapião. Segundo consta do "Paraíso", de Heráclito, quando Serapião voltou do deserto tebano e foi para Roma, ele ordenou a uma virgem que a ele se juntara, afirmando ter renunciado ao mundo e à concupiscência que, para prová-lo, ela saísse nua com ele pelas ruas de Roma. Como ela recusasse, ele a repudiou. "Você mostra", disse-lhe o monge, "que ainda não está integrada na natureza e só quer agradar as pessoas, não acredite em sua grandeza, não se gabe de ter superado esse mundo!"

Se não me engano, prezado senhor, esse monge sujo (assim o chama o próprio Heráclito) foi o mesmo que á época do Imperador Décio padeceu o mais horrível dos martírios. Após quebrarem-lhe as juntas dos membros, atiraram-no do alto de imensos rochedos."

As faces de Serapião estavam pálidas e, em seus olhos, ardia uma chama escura. Ele diz:

"Foi isso mesmo, mas esse mártir nada tem em comum com aquele monge que em sua ira asceta lutou até mesmo contra a natureza. O mártir Serapião a que o senhor se refere sou eu mesmo."

"Como?", disse eu num tom falso de surpresa. "O senhor julga ser aquele Serapião que há muitos séculos morreu da maneira mais cruel?"

"É possível que o senhor ache isso inacreditável, e eu admito que isso deve mesmo soar estranho para aqueles que não podem ver além do alcance do

próprio nariz. Mas é isso mesmo. A onipotência divina deixou-me sair ileso do meu martírio, porque constava do decreto eterno que eu vivesse algum tempo a serviço de Deus aqui no deserto de Tebas. Uma forte dor de cabeça e também um violento reumatismo nos membros, só isso, me recorda ainda de vez em quando as torturas padecidas."

Nesse ponto acreditei ter chegado o momento de iniciar a cura. Comecei do cerne da questão e dissertei com erudição sobre a doença da idéia fixa que acomete as pessoas uma vez ou outra e, por si só, arruína o organismo até então perfeito. Mencionei aquele erudito que por nada se levantava da cadeira porque temia então bater com seu nariz na janela, de frente para o vizinho; mencionei o abade Molano que dissertava razoavelmente sobre qualquer assunto e só não saía do quarto por receio de ser imediatamente devorado pelas galinhas, já que ele pensava ser um grão de cevada.

Concluí que a troca do próprio eu com alguma personalidade histórica transforma-se freqüentemente em idéia fixa. Nada mais tolo, nada mais incoerente poderia haver, pensava eu, que chamar de deserto de Tebas à pequena floresta que era percorrida diariamente por camponeses, caçadores, viajantes e andarilhos e que só distava duas horas de B***, e chamar a si mesmo pelo mesmo nome do santo fanático que padeceu de martírio há vários séculos.

Serapião ouvia-me em silêncio, parecia sentir a pressão das minhas palavras e mergulhar numa profunda reflexão. Então, considerei que convinha dar o golpe decisivo, levantei-me, peguei ambas as mãos de Serapião e chamei com voz forte:

"Conde P***, desperte desse sonho pernicioso que o envolve, jogue fora esses trajes odiosos, retorne à sua família que se aflige por você e ao mundo que tem o justo direito de solicitá-lo!"

Serapião observava-me com um olhar penetrante, então um sorriso sarcástico brincou em seus lábios e faces e ele respondeu lento e calmo:

"O senhor falou bastante e expressou sua dúvida magnificamente, e com sabedoria, permita-me agora replicar com algumas palavras. Santo Antônio,

assim como todos os homens da igreja que se retiram do mundo para a solidão, são perseguidos freqüentemente por horríveis fantasmas torturadores que, invejosos da bem-aventurança interior dos abençoados por Deus, os importunam até serem vencidos e vergonhosamente desacreditados. Comigo acontece o mesmo.

Uma vez ou outra procuram-me pessoas movidas pelo demônio que querem me fazer crer que eu seja o Conde P***, de M-, para tentar atrair-me às maneiras da corte e a todo tipo de existência perversa. Quando a oração não basta, seguro-lhes pelos ombros e os atiro para fora, fechando cuidadosamente meu jardimzinho. Eu estou quase comportando-me da mesma forma com o senhor. No entanto, isso não será necessário. O senhor é o mais frágil de todos os antagonistas que me apareceram e eu o baterei com suas próprias armas, isto é, com as armas da razão.

Se o assunto é a loucura, e se um de nós sofre desse mal, então aparentemente o seu caso é bem mais grave que o meu. O senhor afirma que é idéia fixa o fato de eu me considerar o próprio mártir Serapião, e bem sei que muitas pessoas pensam a mesma coisa, ou talvez só finjam pensá-lo. Se eu for realmente louco, só mesmo um mais louco pode presumir estar em condições de dissuadir-me da idéia fixa que gerou a loucura. Se isso fosse possível, logo não haveria mais louco sobre a terra, pois o homem poderia dispor de sua força mental, que não é sua propriedade e sim um bem confiado por poderes superiores.

Se eu não for louco, mas o mártir Serapião, então, mais uma vez, trata-se de uma tola iniciativa dissuadir-me disso e querer induzir-me à idéia fixa de ser o Conde P***, de M-, e destinado à grandeza. O senhor disse que o mártir Serapião viveu há vários séculos e que, conseqüentemente, eu não poderia ser aquele mártir, provavelmente porque os homens não podem permanecer tanto tempo na terra.

Em primeiro lugar, o tempo é um termo tão relativo como o número, e eu poderia lhe dizer que, pela minha concepção do termo tempo, mal se passaram três horas, ou como o senhor queira marcar o decorrer do tempo,

desde que o Imperador Décio me mandou executar. Mas, então, o senhor poderia ainda contradizer-me somente com a dúvida, que uma vida tão longa como a minha é sem precedentes e contrária à natureza humana.

O senhor tem conhecimento da vida de todos os homens que existiram sobre toda a terra para poder pronunciar a expressão "sem precedentes"? O senhor iguala a onipotência divina à medíocre arte do relojoeiro que não pode salvar da ruína a máquina morta? O senhor diz que o lugar onde estamos não é o deserto de Tebas, mas uma pequena floresta, situada a duas horas de B*** e cruzada diariamente por camponeses, caçadores e outras pessoas. Prove-me isso!"

Nesse ponto eu pensei ser possível desconcertá-lo. E exclamei:

"Muito bem! Venha comigo, em duas horas estaremos em B***, e o que eu afirmo estará comprovado."

"Pobre e cego tolo," disse Serapião, "que distância nos separa de B***! Mas, supondo que eu o siga de fato a uma cidade que o senhor chama de B***, o senhor poderia me convencer de que nós realmente só andamos duas horas, que o lugar a que chegamos é mesmo B***?"

Se eu então afirmo que o senhor está acometido pela incurável loucura de tomar o deserto de Tebas por uma pequena floresta, e a remota, remota Alexandria pela cidade B*** do sul da Alemanha, o que o senhor poderia objetar? A velha controvérsia não teria fim e nos arruinaria a ambos.

E tem mais uma coisa que o senhor deveria considerar seriamente. O senhor certamente tem notado que esse que lhe fala leva uma vida serena e tranqüila, em paz com Deus. A vida interior só desabrocha dessa maneira após uma experiência de martírio. Agora, se o poder eterno decidiu cobrir com um véu aquilo que aconteceu antes do martírio, não seria uma abominável ação diabólica puxar esse véu?"

Com toda minha sabedoria, lá estava eu, diante desse louco, embaraçado, envergonhado! Ele me derrotou com a coerência da sua loucura e reconheci toda a dimensão da tolice da minha iniciativa.

Serapião pareceu perceber bem o meu estado de espírito, observou-me com um olhar que expressava a mais pura e natural amabilidade, e então disse: "Há pouco eu julguei que o senhor não era um antagonista mau e, de fato, não o é, talvez seja um ou outro, talvez o próprio diabo o tenha excitado a tentar-me. Acontece que o senhor me acha diferente do que imaginara ser o anacoreta Serapião, e isso explica sua dúvida.

Embora eu viva aquela devoção inerente a quem consagra toda sua vida a Deus e a Igreja, desconheço o cinismo ascético em que decaem muitos dos meus irmãos e, com isso, ao invés da força louvável, demonstram fraqueza interior, perturbação de todas as forças espirituais.

O senhor poderia me acusar de loucura, se me encontrasse naquelas terríveis circunstâncias a que os próprios fanáticos possuídos com frequência se entregam. O senhor imagina encontrar o monge Serapião, aquele cínico monge, pálido, emagrecido, desfigurado pela vigília e pela fome, com joelhos trêmulos, quase incapazes de se manterem, vestido com uma bata suja e ensangüentada, todo o medo, o horror dos pesadelos pavorosos no olhar sombrio que levou Santo Antônio ao desespero. Ao invés disso, o senhor se depara com um homem tranqüilo e sereno.

Eu também passei por esses tormentos, incitados em meu coração pelo próprio inferno, mas quando despertei com os membros dilacerados e com a cabeça despedaçada, o espírito iluminou meu íntimo e deixou meu corpo e minha alma se restabelecerem. Tomara, meu irmão, que o céu lhe permita gozar já na terra a tranqüilidade e a serenidade que me reanimam e fortalecem. Não tema o arrepio da solidão absoluta, só através dela floresce vida no coração piedoso."

Serapião, que pronunciara as últimas palavras com autêntica ênfase sacerdotal, silenciou-se agora e ergueu o olhar radioso em direção ao céu.

Como haveria de ser diferente, como eu poderia evitar a sensação inquietante de medo? Um louco, que exalta sua condição como uma magnífica dádiva divina, dizendo que só nele há tranqüilidade e serenidade e, plenamente

convicto, me desejando do fundo do coração um destino semelhante! Pensei em ir embora imediatamente, Serapião começou a falar num outro tom:

"Evidentemente, o senhor não pode imaginar que esse deserto áspero e inóspito com freqüência torna-se movimentado demais para minhas tranquilas contemplações. Eu recebo diariamente visitas dos homens mais extraordinários. Ontem estive aqui Ariosto, pouco depois Dante e Petrarca, hoje à noite estou esperando o teólogo Evagrio e, assim como ontem o assunto foi poesia, tenciono abordar, hoje, as novas questões da igreja.

Às vezes, subo até o cume daquela montanha, de onde com o tempo claro se vê nitidamente as torres de Alexandria, e ante meus olhos sucedem-se os mais maravilhosos acontecimentos e feitos. Muitos outros também acharam isso inacreditável e pensam que estou imaginando coisas, que as visões que na vida exterior realmente acontecem diante de mim seriam criadas pela minha mente, pela minha fantasia. Acho isso o cúmulo da tolice.

Não é a mente que pode conceber tempo e espaço do que acontece ao nosso redor? Claro, o que ouve, o que vê, o que sente em nós? Serão talvez as máquinas mortas que chamamos de olhos, ouvidos, mãos etc., e não a mente? Será que a própria mente cria um mundo condicionado por tempo e espaço no íntimo e deixa aquelas outras funções a um princípio que habita dentro de nós? Que incoerência! Agora, se é apenas a mente que compreende o acontecimento à nossa frente, então acontece de fato o que ela reconhece.

Ontem mesmo Ariosto comentava sobre as imagens de sua fantasia e dizia que havia criado figuras e casos que jamais existiram em tempo e espaço. Eu contradisse, afirmando que isso seria possível, sim, e ele teve que admitir que apenas a falta de conhecimento mais elevado leva o poeta a querer classificar no reduzido espaço do seu cérebro o que ele, graças à sua vidência, contempla diante de si. Mas só mesmo após o martírio chega-se aquele conhecimento nutrido pela vida em profunda solidão.

O senhor não parece concordar comigo, talvez não me compreenda? Evidentemente, como um filho do mundo poderia, mesmo com a melhor das boas-vontades, compreender as ações e atitudes do anacoreta abençoado por

Deus! Deixe-me contar-lhe o que aconteceu diante de mim, hoje, quando o sol se elevava e eu estava no cume daquela montanha."

Serapião contou então uma novela construída e conduzida como só o mais talentoso poeta espirituoso, com a mais apaixonada fantasia, poderia fazê-lo. Todos os personagens destacavam-se com uma espessura plástica, com uma vida ardente, que o ouvinte tinha de acreditar, arrebatado, envolvido pela violência mágica como num sonho, que Serapião vira de fato tudo aquilo do alto da sua montanha. A essa novela seguiu-se outra, e mais uma, e mais uma, até que o sol do meio-dia atingiu seu ponto culminante. Então, Serapião levantou-se do seu banco e disse, olhando ao longe:

"Lá vem meu irmão Hilarião, que na sua extrema rigidez sempre se zanga comigo, porque eu me dedico demais à companhias estranhas."

Eu compreendi o aviso e me despedi, perguntando se me seria permitido retornar. Serapião replicou com um suave sorriso:

"Ei, meu amigo, eu pensei que você fosse sair rapidamente desse deserto que não parece corresponder absolutamente nada ao seu modo de vida. Mas, se lhe agrada se estabelecer nas proximidades durante uma temporada, então você será sempre bem-vindo na minha cabana e no meu jardim! Talvez eu ainda consiga converter quem veio até mim como um antagonista malvado! Cuide-se bem, meu amigo!"

Não posso, de forma alguma, descrever a impressão que essa visita ao infeliz me causou. Por um lado, sua metódica loucura, na qual ele encontrava a salvação de sua vida, provocava-me calafrios e, por outro, eu admirava seu grande talento poético, sua jovialidade e todo o seu ser, que respirava a mais calma abnegação do espírito puro, me emocionava profundamente.

Quanto mais eu visitava meu anacoreta, mais o estimava. Ele estava sempre alegre e falante e eu evitava assumir atitudes de médico psicólogo. A sagacidade e a penetrante inteligência com que meu anacoreta falava sobre a vida em todas as suas formas, eram dignas de admiração, mas era bastante estranho como ele desenvolvia acontecimentos históricos a partir de motivos profundos e totalmente diferentes de toda idéia estabelecida.

Mas, por mais que a sagacidade de suas noções me impressionasse, se eu de vez em quando me permitisse retrucar que nenhuma obra histórica mencionava as circunstâncias especiais às quais ele se referia, então ele assegurava com um brando sorriso que, sem dúvida, nenhum historiador do mundo poderia saber aquilo tão precisamente quanto ele, que o teria ouvido diretamente das próprias pessoas, quando elas o visitavam.

Precisei deixar B*** e só retornei depois de três anos. Era outono avançado, meados de novembro, se não me engano dia 14, quando saí para visitar meu anacoreta. De longe, eu ouvi as badaladas do pequeno sino que fora colocado sobre sua cabana, e me senti estremecer por uma premonição. Finalmente cheguei à cabana, entrei. Serapião jazia na sua esteira, de costas, com as mãos cruzadas sobre o peito. Eu pensei que ele estivesse dormindo. Cheguei mais perto, só então percebi que ele havia morrido!

Ao sair da cabana, profundamente comovido, abalado pela visão do morto, o manso cervo que me chamara a atenção anteriormente, pulou em minha direção, lágrimas claras brilhavam em seus olhos, e os pombos selvagens me circundavam com arrulhos amedrontados, com inquietos lamentos fúnebres. Quando eu estava indo para o vilarejo, a fim de anunciar a morte do anacoreta, os camponeses já vinham com um esquife. Eles disseram que, pelas badaladas do sino numa hora tão insólita, tinham compreendido que o devoto senhor havia se deitado para morrer, e realmente morrerá.

Esclarecimentos

B***: Bamberg

Salvator Rosas: (1615-1673) pintor e poeta italiano, de temperamento inquieto e talento eclético por quem Hoffmann sentia grande empatia. Suas pinturas mostram muitas regiões selvagens, montanhosas, escabrosas.

Ambrosio von Camaldoli: seu nome de família era Traversari (1386 até 1439), humanista e abade dos camaldolenses, uma ordem de eremitas fundada em 1012 em Camaldoli, na Toscana.

Sacerdote Serapião: Serapião Sindonita, eremita egípcio do século IV, cuja única vestimenta constituía-se numa bata de linho (em grego "sindon").

Dr. S***: Dr. Friedrich Speyer, médico em Bamberg, amigo de Hoffmann.

Hospício de B***: St. Getreu, cujo diretor era o Dr. Adalbert Friedrich Marcus, bastante estimado por Hoffmann.

Imperador Décio: imperador romano (249-251), que conduziu a primeira sistemática perseguição dos cristãos.

Deserto de Tebas: deserto egípcio.

Pinel: Phillippe Pinel (1745-1826), médico alienista, autor do texto *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*, Paris 1801.

Reil: Johann Christian Reil (1759-1813), médico prático, pesquisou a constituição do sistema nervoso. Autor de *Rhapsodien über die Anwendungen der psychischen Curmethode auf Gesteszerrütungen* (Halle 1803).

Jerônimo, em seu *De virus illustribus* (repertório, lista): Jerônimo (aproximadamente 347-419), teólogo da Dalmácia. Trata-se aqui de Serapião, Bispo da Antioquia (século II), ou do Bispo de Thmuis (?), (século IV).

Heráclito, no seu "Paraíso": Heraclides Eremita (século IV e V), diácono de Constantinopla e Bispo de Éfesos. O episódio encontra-se no 24º capítulo do seu "Paraíso" (livro?, ensaio? poema?), uma história dos patronos da igreja.

Abade Molano: Gerhard Walter Molanus (1633-1722), abade de Loccum (cidade alemã). Hoffmann conhecia a anedota de Johann Zimmermann (1728-1795), do livro em 4 volumes: "Über die Einsamkeit" (Sobre a Solidão) - (1784/1785, 2ª parte. P. 76 ff.

Santo Antônio: eremita no Egito e patrono dos monges (aproximadamente 250-356).

Ariosto, Ludovico: (1474-1533), poeta italiano, autor do épico *L'Orlando furioso*.

Evagrio: ou Evagrio da Antioquia (século IV), cuja ocupação era a escrita, ou Evagrio Escolástico (aproximadamente de 536- até depois de 594), famoso por sua erudição gramático-retórica.

Hilarião: Hilarião de Gaza (288-371), eremita no sul da Palestina, indicado por Jerônimo (página 20 do livro citado) como fundador do monasticismo na Palestina.

O outono tardio em Berlim ainda traz normalmente uns belos dias. O sol surge agradável de trás das nuvens e logo a umidade se evapora no ar tépido que sopra as ruas. Então, pode-se ver uma longa fila variada – elegantes, cidadão com esposa e filhos queridos em roupa domingueira, padres, judias, estagiários, prostitutas, professores, faxineiras, dançarinos, oficiais e outros pelas tílias em direção ao *Tiergarten*. Logo todos os lugares estão ocupados no *Klaus* e no *Weber*: o cheiro de café se espalha, os elegantes acendem seus charutos, fala-se, discute-se sobre guerra e paz, sobre os sapatos da Madame Bethmann, se eram cinzentos ou verdes da última vez, sobre uma obra de Fichte, o dinheiro difícil e assim por diante, até que tudo começa a fluir numa ária de “*Fanchon*”, onde uma harpa desafinada, alguns violinos destoados, uma flauta tocada a plenos pulmões e um fagote espasmático torturam a si mesmos e ao ouvinte.

Ao lado da amurada que separa a área do *Weber* da *Heerstraße* ¹²⁵, há várias mesinhas redondas e cadeiras de jardim, de onde se respira ar fresco, observa-se os que passeiam, longe do ruído dissonante daquela orquestra amaldiçoada: eu me sento ali, sem abandonar o leve jogo da minha fantasia que me oferece figuras amigáveis, com as quais converso sobre Ciência, Arte e tudo que deve ser mais caro ao homem.

Cada vez mais colorida, movimenta-se a massa dos transeuntes diante de mim, mas nada me incomoda, nada pode afugentar minha companhia fantástica. Só o indesejável trio de uma valsa bastante infame me tira do mundo dos sonhos. A voz soprano desafinada de um violino e da flauta e o ronco grave do fagote contraponto, só isso eu escuto; eles sobem e descem bem juntos nas

¹²⁴ Christoph Willibald Ritter von Gluck: (Erasbach 1714– Viena 1787) compositor alemão (nota da tradutora).

“Ritter Gluck”. In: *Fantasiestücke in Callots Manier – Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten* (Quadros à maneira de Callot – do diário de um viajante entusiasmado). In: *E. T. A. Hoffmann Werke* (Obras de E. T. A. Hoffmann). P. 9. Tradução (completa) do conto: Maria Aparecida Barbosa.

oitavas que cortam o ouvido e, involuntariamente, como alguém que solta um grito de dor ao se queimar, eu exclamo:

“Que música desenfreada! Que oitava horrível!”

Do meu lado alguém murmura:

“Destino indesejável! Mais um caçador de oitavas!”

Eu me viro e só então me dou conta de que à minha frente, na mesma mesa, se sentou um homem que me dirige um olhar fixo e do qual agora meus olhos não podem mais se desgrudar.

Nunca vi uma cabeça, uma figura que me tivessem provocado uma impressão instantânea tão profunda. Um nariz levemente aquilino complementa uma testa larga, com pronunciadas pregas acima das sobrancelhas cinzentas e cerradas, e os olhos faiscavam com um brilho quase jovem e selvagem (o homem tinha uns cinquenta anos). O queixo de formato suave fazia um contraste estranho com a boca fechada, e um sorriso grotesco, provocado por um movimento de músculos singular nas bochechas caídas, parecia se sublevar contra a seriedade profunda e melancólica gravada na testa. Somente alguns poucos cachos prateados pousavam atrás das grandes orelhas salientes. Um sobretudo moderno e bem largo encobria a alta figura esguia.

Tão logo meu olhar o alcança, ele baixa os olhos e prossegue a atividade da qual eu provavelmente o retirara com meu grito. Na verdade, ele estava, com visível prazer, despejando tabaco de vários saquinhos numa lata e umedecendo-o com vinho tinto de um quarto de garrafa. A música parara; eu senti necessidade de me dirigir a ele.

“É bom que parem a música”, disse-lhe, “estava intolerável.”

O velho me olha rapidamente e esvazia o último saquinho.

“Seria melhor se não tocassem”, tentei mais uma vez entabular uma conversa.

“O que o senhor acha?”

“Eu não acho nada”, diz ele, “o senhor é músico e especialista de profissão ...”

¹²⁵ *HeerstraÙe, FriedrichstraÙe* são nomes de ruas da região do *Tiergarten* (nota da tradutora).

“O senhor se engana; não sou nem um nem outro. Antigamente eu estudava piano e baixo, como algo que faz parte da boa educação e então me diziam, entre outras coisas, que nenhum efeito pode ser pior que o do baixo que ultrapassa em oitavas o soprano. Naquela época, eu adotei isso como uma verdade e depois sempre o confirmei.”

“É mesmo?”, me interrompe ele, levantando-se e encaminhando-se pensativo em direção aos músicos, batendo sempre com a mão aberta na testa, olhos virados para o alto, como alguém que força a memória. Eu o vi conversar com os músicos, que ele tratou com conveniente dignidade. Ele voltou e, mal tinha se sentado, quando os músicos começaram a tocar o prelúdio de “Ífigênia em Áulis”.

Com os olhos semi-cerrados, os braços cruzados apoiados na mesa, ele ouvia o *andante*; com um leve movimento do pé esquerdo ele marcava a entrada das vozes; agora, levanta a cabeça -- passa um olhar rápido pelo ambiente -- a mão esquerda espalmada pousa sobre a mesa, como se tocasse um acorde no piano, a mão direita, ele a eleva ao alto: era um maestro, que dava à orquestra os tempos de entrada de cada um -- a mão direita cai e começa o *allegro*!

Um vermelho ardente queima as bochechas pálidas; as sobrancelhas passeiam juntas pela testa enrugada, uma ira interior inflama o olhar selvagem com um fogo que apaga cada vez mais o sorriso ainda flutuante em torno da boca semi-aberta. Agora ele se recosta no espaldar da cadeira, as sobrancelhas se levantam, o jogo de músculos nas bochechas recomeça, os olhos brilham, uma dor profunda e íntima se liberta numa volúpia que toma todas as fibras e vibra em espasmos -- ele respira do fundo do peito, gotas pairam na fronte; ele marca a entrada dos *tutti* e de outras passagens mais importantes; sua mão direita não abandona o compasso; com a esquerda, puxa o lenço e o passa no rosto. Assim ele vitaliza em carne e osso o esqueleto que aqueles violinos vinham apresentando.

Eu ouvia o lamento suave, melodioso, com que a flauta ascende, quando a tempestade dos violinos e baixos amaina e o trovão do tímbal se cala; eu

ouvia os baixos tons vibrantes do violoncelo, do fagote, que enchiam o coração com indizível melancolia; os *tutti* retornam, como um gigante majestoso segue o *unissono*, o abafado lamento se extingue, esmagado sob imensos passos.

O prelúdio termina; o homem deixa ambos os braços caírem e permanece sentado com olhos fechados, como alguém exausto devido a um esforço exagerado. Sua garrafa estava vazia; enchi seu copo com Burgunda, que eu havia pedido nesse ínterim. Ele suspira profundamente, parece acordar de um sonho. Eu o convido a beber; ele o faz sem cerimônia e, bebendo o vinho num gole só, exclama:

“Eu estou satisfeito com a apresentação! A orquestra se portou bem!”

“Sim, senhor,” tomei a palavra, “foi feito um pálido contorno de uma obra-prima tocada com cores vivas.”

“Diga-me se estou certo: o senhor não é berlinense!”

“Exatamente; resido aqui uma vez ou outra!”

“O Burgunda está bom, mas está ficando frio.”

“Então podemos entrar e lá dentro esvaziamos a garrafa.”

“Boa idéia. Eu não conheço o senhor, por outro lado o senhor também não me conhece. Não queremos indagar nomes: de vez em quando os nomes incomodam. Eu bebo Burgunda, que não estou pagando, nós nos sentimos bem um com o outro e isso basta.”

Ele diz tudo isso com uma cordialidade benévola. Nós adentramos o salão; ao se sentar, ele ajeitou o sobretudo e eu notei surpreso que ele usava sob o mesmo uma jaqueta de abas largas bordada na frente, um traje de veludo cobrindo as pernas e uma adaga prateada bem pequenina. Cuidadosamente, ele volta a abotoar o sobretudo.

“Por que o senhor me perguntou, se eu era de Berlim?”, comecei.

“Porque, nesse caso, eu seria obrigado a deixá-lo.”

“Isso soa enigmático.”

“Nem um pouco, se eu lhe disser, que, bem, que eu sou um compositor.”

“Mas, mesmo assim, eu não o compreendo.”

“Então me desculpe pelo que eu disse; vejo que o senhor não entende nada de Berlim e de berlinenses.”

Ele se levanta e anda vigoroso de um lado para o outro algumas vezes; então se aproxima da janela e canta quase inaudível o canto das sacerdotisas em “Ifigênia em Táuris”, marcando aqui e acolá a entrada dos *tutti* na vidraça da janela. Com estranheza, eu observo que ele faz certas alterações na melodia, surpreendentes pela força e novidade. Eu o deixo sossegado. Ele terminara e voltava para seu lugar. Bastante impressionado pelo comportamento insólito do homem e com as manifestações fantásticas do seu raro talento musical, me mantive calado. Após algum tempo, ele falou:

“O senhor nunca compôs?”

“Já. Por certo tempo, eu tentei ser artista; só que me pareceu que tudo o que eu escrevia nos momentos de entusiasmo, soava depois fraco e monótono; então acabei deixando por isso mesmo.”

“O senhor agiu errado. Algumas tentativas fracassadas não provam sua falta de talento. Começamos a aprender música na infância, instados por papai e mamãe; a partir daí, se dedilha e se comete erros; mas, imperceptivelmente, está se apurando o sentido para a melodia. Talvez uma canção semi-esquecida, cantada de outra maneira, seja o primeiro pensamento próprio e, esse embrião, penosamente nutrido por forças estranhas, se torna um gigante que absorve e transforma tudo ao redor de si em tutano e sangue!

Ah, chegar a sugerir as mil maneiras de compor! É uma larga *HeerstraÙe*, onde todos brincam alegremente, jubilam e gritam: “Nós somos sagrados! Nós estamos quase no alvo!” Por um portal de marfim se chega ao reino dos sonhos; são poucos os que chegam a vê-lo, menos ainda são os que passam por ele! Pode parecer uma aventura. Figuras absurdas flutuam de um lado para o outro, contudo, têm caráter, cada uma mais que a outra. Não é possível vê-las pela *HeerstraÙe*, só atrás do portal de marfim se pode encontrá-las.

É difícil retornar desse reino; como no castelo de Alcina, os monstros barram o caminho, tudo se agita, rodopia, muitos se perdem a delirar no reino

dos sonhos, se diluem em sonho, eles não projetam mais sombra, se o fizessem, pela sombra tomariam consciência do raio de luz que perpassa o reino; mas só uns poucos, alertas pelo sonho, se elevam e caminham através do reino dos sonhos, eles atingem a verdade, o momento supremo, indizível!

Olhe bem o sol, ele é o trítone do qual os acordes caem como as estrelas, e os envolvem com os fios de fogo. Crisálida de fogo, vocês jazem ali, até que o espírito se eleva ao sol.”

Pronunciando as últimas palavras, ele se levantou, olhou ao redor e ergueu a mão. Então voltou a se sentar e esvaziou rapidamente o que lhe fora servido. Permanece sereno, que eu não quis interromper, a fim de não confundir aquele homem extraordinário. Finalmente, ele prossegue tranqüilo:

“Quando eu estive no reino dos sonhos, milhares de penas e temores me atormentavam! Era noite, me apavoravam as larvas escarnecedoras dos monstros que se precipitavam sobre mim, ora me puxando para as profundezas, ora me levantando bem alto no ar. Então, raios de luz cruzaram a noite, e os raios de luz eram sons que me abraçavam com doce clareza. Eu acordava das minhas dores e via um olho claro e enorme que olhava um órgão e, à medida que o fazia, sons se distinguiam, cintilavam e se enlaçavam em acordes maviosos, num arranjo que eu jamais pudera imaginar. Melodias afluíam aos cântaros e eu nadava nessa torrente e queria imergir; então o olho me mirava e me mantinha suspenso acima das ondas bramantes.

Anoitecera novamente, quando dois colossos em armaduras brilhantes se aproximaram de mim: a nota tônica e a quinta! Elas me suspenderam, mas o olho sorria: “Eu sei o que enche seu peito de melancolia; o suave e meigo jovem Tércio será pisado pelos colossos; você ouvirá sua voz doce, voltará a ver-me e a minha melodia será sua!””

Ele se deteve.

“E o senhor reviu o olho?”

“Sim, eu o revi! Durante anos, suspirei no reino dos sonhos, lá... Ah, lá! Eu me sentava num vale magnífico e ouvia atento como as flores cantavam umas para as outras. Só um girassol se mantinha calado e virava triste seu cálice

para a terra. Fios invisíveis me seduziram, conduzindo-me até o girassol, que ergueu a cabeça. O cálice da flor se abriu e o olho brilhou de dentro dele em minha direção. Os tons, então, como raios de luz, estendiam-se da minha cabeça em direção às flores que, ávidas, os sugavam. As pétalas do girassol cresciam cada vez mais, dele escorriam lavas, elas me banhavam, o olho desapareceu e eu sumi no cálice.”

Ao pronunciar as últimas palavras, ele deu um salto e caminhou rapidamente, saindo do salão com passos rápidos e juvenis. Depois de aguardá-lo em vão por algum tempo, decidi retornar à cidade.

Eu já me encontrava perto do Portão de Brandemburgo, quando vi na escuridão uma grande figura caminhando na minha direção e, logo em seguida, reconheci meu estranho conhecido. Falei-lhe:

“Por que o senhor me deixou tão rapidamente?”

“Ficou muito quente e o Elfo começou a soar.”

“Eu não o entendo!”

“Melhor assim.”

“Não. Não é melhor assim, pois gostaria muito de compreendê-lo bem.”

“O senhor não está ouvindo?”

“Não.”

“Passou! Vamos caminhar um pouco. Normalmente não me agrada andar acompanhado; mas o senhor não compõe, nem é berlinense.”

“Não consigo compreender as razões da sua aversão aos berlinenses? Aqui, onde a arte é uma prática comum e bem valorizada, eu penso que um homem com sua índole artística deveria se sentir bem!”

“O senhor se engana! Para minha tortura, estou condenado a errar aqui como uma alma penada num lugar ermo.”

“Num lugar ermo, aqui em Berlim?”

“Sim, nenhum espírito afinado se aproxima de mim. Estou só.”

“Mas, e os artistas! Os compositores!”

“Fora com eles! Criticam e criticam, aperfeiçoam tudo até o sumo do refinamento, revolvem tudo, apenas para chegar a alguma conclusão

mesquinha; em meio à tagarelice sobre arte e sentido da arte e sei lá mais o quê, não conseguem criar nada. E, se às vezes se encorajam, como se precisassem expor suas idéias à luz do dia, então a frieza medonha mostra a distância do sol: é um trabalho laponês!”¹²⁶

“Seu julgamento me parece duro demais. Acredito que, pelo menos, as magníficas apresentações teatrais o agradam.”

“Eu superei minha resistência e fui, certa vez, ao teatro, a fim de ouvir a ópera do meu jovem amigo ... Como é mesmo o nome da ópera? Ora, o mundo inteiro está nessa ópera! Através da multidão colorida de pessoas bem-vestidas, arrastam-se os fantasmas do orco, tudo aqui tem voz e um som onipotente... Diabos, eu estou falando de “Don Juan”! No entanto, não suportei nem mesmo o prelúdio, cujo *prestissimo*, completamente sem sentido, não tinha graça nenhuma; e eu tinha me preparado para a ópera com jejum e orações, porque sei que o Elfo dessas massas fica muito agitado e blasfema!”

“Se, por um lado, preciso admitir que a obra-prima de Mozart é, em grande parte, negligenciada de forma inexplicável aqui em Berlim, as obras de Gluck, é preciso reconhecer, são encenadas com dignidade.”

“O senhor acha? Certa vez eu quis ouvir “Ifigênia em Táuris”. Entrando no teatro, percebi que tocavam o prelúdio de “Ifigênia em Áulis”. Hum, pensei, me enganei, estão tocando *essa* “Ifigênia”! Me surpreendi, quando então começa o *andante* que abre “Ifigênia em Táuris” e a tempestade se segue. Passaram-se vinte anos! Perdeu-se todo o efeito, a bem calculada exposição da tragédia. Um mar tranqüilo, uma tempestade, os gregos atirados à terra, a ópera é essa! Como? Será que o compositor rabiscou o prelúdio no meio de uma patuscada, de forma que se pode tocá-la como uma peça para trombetas, assim ou assado, ao bel-prazer?”

“Admito que seja uma forma errada. Entretanto, faz-se de tudo para aperfeiçoar as obras de Gluck.”

¹²⁶ *Lappländische Arbeit*: não sei se o autor se referia a uma obra da Lapônia, região bem fria, localizada na Finlândia, ou a *läppisch*: trivial, superficial, néscio (nota da tradutora).

“Ah, sim!”, respondeu ele brusco e depois sorriu amargo, cada vez mais amargo.

De repente, deixou-me sozinho e saiu caminhando rapidamente. Nada poderia detê-lo. Em instantes tinha sumido, e dias a fio eu o procurei em vão no *Tiergarten*.

Alguns meses se passaram. Numa tarde chuvosa e fria, eu me demorara num bairro distante da cidade e finalmente voltava a passos largos ao meu apartamento na *Friedrichstraße*. Tinha de passar pela porta do teatro; a música das trombetas e tímbalos me lembrou de que justamente “Armida”, de Gluck, seria apresentada. Eu estava para entrar, quando atraiu minha atenção um estranho monólogo, próximo à janela de onde se ouve quase perfeitamente a orquestra.

“Agora vem o rei, eles tocam a marcha, tímbalos, por favor, tímbalos! Bem vivo! Isso, isso, eles precisam fazê-lo hoje onze vezes, é preciso ímpeto para puxar o trem ... Hum, ah, *maestoso*, arrastem-se, criancinhas! Olha só, o figurante com o sapato de lacinho se enrolou todo ... Certo, pela duodécima vez! E sempre marcado pela dominante. Ah, forças eternas, isso não acaba nunca! Agora ele faz seu cumprimento ... Armida agradece devota... Mais uma vez? Claro, ainda faltam dois soldados! Agora eles recitam aos gritos. Que espírito maldoso me amarrou aqui?”

“Já desamarrou”, disse eu, “venha!”

Rapidamente, levei pelo braço meu estranho conhecido para fora do *Tiergarten*, pois era o próprio que estava ali conversando sozinho.

Ele pareceu surpreso e me acompanhou calado. Já estávamos na *Friedrichstraße*, quando ele parou.

“Eu o conheço”, disse ele. “O senhor estava no *Tiergarten*, nós conversamos bastante, eu bebi vinho, fiquei afogueado, depois soou o Elfo por dois dias, agüentei muita coisa, agora passou!”

“Fico feliz pelo acaso ter-nos aproximado mais uma vez. Eu gostaria que nós nos conhecêssemos melhor. Moro não muito longe daqui, que tal se ...”

“Não posso, nem devo visitar ninguém!”

“Não, o senhor não vai me escapar; eu vou com o senhor.”

“Nesse caso, vai ter que caminhar comigo algumas centenas de passos. Mas, o senhor não queria ir ao teatro?”

“Eu queria ouvir “Armida”, mas agora ...”

“O senhor deve ouvir Armida *agora!* Venha!”

Subimos calados a *Friedrichstraße*; logo ele entra numa perpendicular e eu mal podia acompanhá-lo, tão rápido ele desceu a rua, até que finalmente parou em frente a uma casa pouco vistosa. Bateu durante muito tempo, até que, enfim, alguém abriu a porta. Tateando na escuridão, alcançamos a escada e uma sala no andar superior, cuja porta meu anfitrião trancou com cuidado. Ouço o barulho de uma porta se abrindo; logo depois ele entra com uma vela acesa e a visão do insólito revestimento do salão me espantou bastante.

Cadeiras ricamente adornadas de forma ultrapassada, pendurados à parede, um relógio com caixa dourada e um largo e pesado espelho davam à atmosfera a triste aparência do luxo passado. No centro havia um pequeno piano, sobre o mesmo um grande tinteiro de porcelana e, do lado, algumas folhas de papel. Todavia, um olhar mais rigoroso por esse ambiente de trabalho me convenceu de que há muito tempo nada havia sido composto; pois o papel estava amarelado e havia aranhas sobre o tinteiro.

O homem pára em frente a um armário que eu ainda não percebera e, puxando a cortina, deixa à mostra uma série de belos livros encadernados com inscrições douradas: “Orfeo”, “Armida”, “Alceste”, “Ífigênia” e outros, enfim, lá estava a obra completa de Gluck.

“O senhor possui a obra completa de Gluck?”, perguntei.

Ele não respondeu, mas a boca se crispou num ricto e o movimento muscular nas bochechas proeminentes descompôs o rosto naquele momento, mostrando uma máscara horrível. Com um olhar sombrio pregado em mim, ele retira um dos livros, era “Armida”, e se encaminha solenemente ao piano. Eu o abri rapidamente e armei o púlpito dobrado; ele pareceu ver o gesto com prazer. Folheou o livro e – como descrever meu espanto! Entrevi folhas reticuladas de música sem notas escritas.

Ele começou:

“Agora vou tocar o prelúdio! Folheie o livro de notas no tempo certo!”.

Eu prometi fazê-lo e ele então tocou de forma magnífica, como um mestre, completando bem os acordes, o majestoso *tempo di marcia*, com o prelúdio que se eleva, quase totalmente fiel ao original; mas o *allegro* possuía somente a idéia essencial de Gluck.

Ele incluía tantas novas mudanças geniais que minha surpresa crescia sem limites. Suas modulações, sobretudo, eram impressionantes, sem jamais se tornarem estridentes. Ele sabia perfilar tantos melodiosos melismas ao fundamento original, que eles pareciam retornar sempre em uma nova, rejuvenescida roupagem. Seu rosto estava inflamado; ora as sobrancelhas se erguiam juntas e uma cólera há muito contida queria explodir com violência, ora os olhos se banhavam em lágrimas de profunda melancolia.

Às vezes ele cantava o tema com uma agradável voz de tenor, enquanto ambas as mãos trabalhavam nos melismas artísticos; nesses momentos ele sabia imitar de uma maneira bastante especial o surdo som dos tímбалos vibrados. Seguindo o movimento dos seus olhos, eu virava as páginas zeloso. Ele terminou o prelúdio e caiu para trás na poltrona, exausto, com os olhos fechados. Logo tornou a si e virando rapidamente as folhas do livro, disse-me com voz indistinta:

“Tudo isso, meu senhor, eu escrevi ao chegar do reino dos sonhos. Mas eu traí o sagrado com o profano e uma mão gelada tocou esse coração incandescente! Ele não se despedaçou; desde então sou condenado a vaguear entre os ímpios como um espírito solitário, sem forma, para que ninguém me reconheça, até que o girassol me eleve novamente ao eterno. Ah! Cantemos agora a cena de “Armida”!”

Então ele cantou a cena final de “Armida”, com uma expressão que penetrou fundo na minha alma. Aqui também ele divergia sensivelmente do original; mas ao mesmo tempo sua música transformada se igualava à alta potência da cena de Gluck. Tudo o que ódio, amor, desespero e fúria pode expressar nos registros mais fortes, ele sintetizava grandioso em sons. Sua voz

parecia de um jovem, pois do mais profundo andamento ela se erguia à força penetrante. Todas as minhas fibras tremiam, eu estava fora de mim. Quando ele terminou, eu me atirei em seus braços e gritei com voz embargada:

“O que é isso? Quem é o senhor?”

Ele se levantou e me mediu com um olhar grave e penetrante; mas quando quis voltar a perguntar, ele saiu pela porta com a luz e me deixou nas trevas. Foram quase quinze minutos; eu me desesperava por revê-lo e procurava abrir as portas, orientando-me pela posição do piano, quando, de súbito, ele voltou com a vela na mão, vestindo um traje de gala bordado, roupas valiosas, a adaga do lado. Eu fiquei paralisado; solenemente, se aproximou de mim, tocou minha mão suavemente e disse sorrindo estranhamente:

“Eu sou Ritter Gluck.”

Esclarecimentos

Essa obra, primeiro texto de Hoffmann a ser publicado, foi escrita no ano de 1808.

Klaus e Weber: cafés da região do *Tiergarten*.

Madame Bethmann: Friederike Bethmann-Unzelmann (1760-1815) era considerada uma grande atriz romântica por causa de sua interpretação impregnada de sentimentalismo.

Fanchon: “*Fanchon oder das Leiermädchen*” (1799), (Fancho ou a Menina do Realejo), uma canção popular da época, de Friedrich Heinrich Himmel (1765-1814), conforme libreto de Kotzebue.

Ifigênia em Áulis: ópera de Gluck, composta em 1774.

Ifigênia em Táuris: última grande ópera de Gluck, composta em 1779.

Castelo de Alcina: do épico de Ariosto (1474-1533) “*Orlando, o Furioso*”. Ruggiero é detido em frente ao castelo da feiticeira Alcina por monstros, que ele, todavia, derrota (Canto 6, estrofes 61-67).

Elfo: significado incerto; refere-se à força criadora do músico, ou à uma alucinação do herói.

Eu superei minha resistência: nas próximas passagens, Hoffmann critica, de fato, falhas da ópera Berlimense.

“*Don Juan*”: a ópera de Mozart foi encenada no segundo semestre de 1807, em Berlim, apenas duas vezes.

à Friedrichstraße: durante sua segunda permanência em Berlim, Hoffmann morou à *Friedrichstraße 179*.

Armida: essa ópera composta em 1777 foi apresentada três vezes em Berlim, em 1808.

Agora vem o rei: “*Armida*” I, 2.

Tempo di marcia: tempo de marcha.

Modulações: passagens de um tom ao outro.

Melismas: adornos melódicos.

O Jovem Compositor Johannes Kreisler¹²⁷

(...) Mas, embora os gostos dos padres fossem diferentes e cada um pudesse se entregar ao seu como quisesse, eles pareciam estar de acordo quanto à sua predileção pela música. Quase todos dedicavam-se a essa arte, havia até algumas virtuosos entre eles que poderiam figurar dentro das melhores orquestras. Uma rica coleção de peças dos mestres e grande variedade de instrumentos musicais primorosos proporcionavam-lhes condições ideais para praticar a arte e suas freqüentes execuções mantinham-nos sempre em exercício.

A chegada de Kreisler ao mosteiro estimulou a vida musical dos monges. Os eruditos fechavam seus livros, os devotos abreviavam suas orações, todos se reuniam ao redor dele, pois o amavam e sua obra era estimada como nenhuma outra. Até o abade sentia por ele grande afeição e, assim como todos os outros, fazia questão de demonstrar, como podia, sua atenção e amizade.

Se a beleza da região da abadia podia ser chamada de paradisíaca, a vida no mosteiro oferecia um conforto agradável, com uma boa mesa e um vinho nobre que Padre Hilário jamais deixava faltar. Além disso, reinava entre os padres uma alegria acolhedora que partia do abade e Kreisler, incansável na sua dedicação à arte, encontrava-se exatamente no seu elemento. Tudo contribuía, como há muito não acontecia, para acalmar a sua alma agitada. Abrandava-se a fúria do seu humor e ele se tornava suave como uma criança. Mais que tudo, ele adquiria autoconfiança e tinha desaparecido aquele fantasmagórico duplo, que se erguia das gotas de sangue do seu coração ferido.

Já foi dito, em algum lugar, que mesmo seus melhores amigos jamais haviam conseguido que ele escrevesse uma das suas composições, e se isso aconteceu realmente alguma vez, então ele jogou a obra logo em seguida no

¹²⁷ Atenção! Esta ainda é uma primeira versão, demanda uma reelaboração, mas já apresenta o protagonista. Trecho do romance *Lebensansichten des Katers Murr - nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, herausgegeben von E. T. A. Hoffmann (A Visão de Mundo do Gato Murr - e uma fragmentada biografia do Compositor Johannes Kreisler em folhas dispersas de rascunho - editado por E. T.

fogo, por maior que tenha sido a satisfação pessoal. Isso pode até ter acontecido numa época infeliz. Mas, agora, na Abadia de Kanzheim, Kreisler, pelo menos, evitava destruir as composições que realmente brotavam do seu íntimo.

Uma tarde, eles tinham feito o último ensaio de uma missa solene, composta por Kreisler e que seria executada na manhã seguinte. Os padres tinham retornado às suas células, e ele, sozinho, permanecia sob a colunata contemplando os últimos raios do sol poente. Mais uma vez, parecia-lhe perceber, vindo de longe, sua música, que acabara de ser apresentada ao vivo pelos padres. Inebriado por um bem-estar inexprimível, Kreisler sentia os olhos repletos de lágrimas.

"Não! Não sou eu, só você! Meu pensamento, meu único desejo!"

Era maravilhosa a maneira como Kreisler havia concebido esse trecho no qual o abade e os padres encontravam a expressão de fervorosa devoção, de amor sublime.

Certa vez, absorvido pela missa solene que começava a compor, mas ainda estava longe de terminar, ele sonhou que já era Natal, festa para a qual vinha preparando a composição, e a missa começava. Parado atrás do púlpito com a partitura à sua frente, o próprio abade lia a missa e ele passava então a dirigir a execução.

Trecho por trecho, prosseguia agora a apresentação, genuína e vigorosa, surpreendendo-o e arrebatando-o até o Agnus Dei. Para seu horror, a partir dali, a partitura estava em branco, sem nenhuma nota. Subitamente, a batuta caía da sua mão, os padres o olhavam, esperando que ele finalmente recomeçasse, que a pausa terminasse. Mas, o embaraço e o medo sufocavam Kreisler e, embora ele tivesse o Agnus pronto em seu peito, era incapaz de expressá-lo na partitura.

De repente, aparece um anjo encantador, sobe ao púlpito, canta o Agnus com tons celestiais e essa imagem angelical era Júlia! Enlevado pelo entusiasmo, ele acorda e escreve o Agnus que acredita ter compreendido.

Kreisler queria agora mergulhar no sonho, quando um leve toque no ombro o desperta do êxtase. Era o abade que o contemplava com satisfação.

"Eu lhe digo, meu filho, sua esplêndida composição o enche de satisfação, não é mesmo? Acho que você estava pensando na missa solene, que considero uma de suas melhores obras."

Kreisler o olhou ainda incapaz de proferir uma palavra que fosse.

"Ora, ora, desça dessas alturas a que você ascendeu! Eu acredito que você agora está compondo e que deixa o trabalho, que lhe dá prazer, mas um prazer perigoso, pois consome suas forças. Interrompa agora suas idéias criativas, deixe-nos passear por essa galeria e falemos de assuntos comuns."

O abade falou da decoração do mosteiro, da maneira de viver dos monges, enalteceu a união verdadeiramente cristã que os unia e perguntou finalmente ao compositor, se ele (o abade) se enganava quando notava que Kreisler há meses, desde que se encontrava na Abadia, estava mais tranqüilo, desembaraçado e, portanto, mais apaixonado em sua dedicação à sublime arte que glorificava as celebrações da Igreja.

Kreisler não pôde deixar de admitir que, desde o momento em que a Abadia lhe ofereceu asilo, ele considerava como se realmente pertencesse à comunidade e não fosse mais deixar o mosteiro.

"Deixe-me, reverendo padre, manter a ilusão que esse hábito proporciona. Deixe-me acreditar que o belo sonho ao qual venho me entregando não terá fim."

"De fato," responde o abade, "o hábito que você veste para parecer um padre fica-lhe muito bem e eu queria que você não o tirasse mais. Mas," continua o abade após um instante de silêncio, tocando a mão de Kreisler, "não há lugar para brincadeiras. Você sabe, meu Johannes, como o estimo desde que o conheci e como minha amizade cresceu cada vez mais, assim como minha grande admiração pelo seu extraordinário talento. Nós nos preocupamos com aqueles que amamos e é por isso que o venho observando, desde que você está aqui no mosteiro. Isso me convenceu de algo. Há muito queria abrir-lhe meu

coração e aguardei o momento propício. Kreisler, renuncie ao mundo, entre para a nossa ordem!"

Por melhor que Kreisler se sentisse morando na Abadia, por mais agradável que lhe fosse poder prolongar sua estada, que lhe proporcionava calma e paz para compor, a proposta do abade o surpreendeu de maneira quase desagradável. Ele não havia jamais pensado em renunciar à sua liberdade e viver entre os monges para sempre, por mais que a idéia algumas vezes lhe pudesse ter passado pela cabeça e o abade talvez percebera.

Bastante surpreso, ele olha o abade, que, no entanto, ainda não o deixa falar, mas prossegue:

"Ouça-me primeiramente, Kreisler, antes de me responder. Por mais que eu deseje ganhar para a Igreja um servidor zeloso, sei perfeitamente que a própria Igreja rejeita toda sedução artificial e quer somente que a faísca interior do verdadeiro conhecimento seja estimulada para resplandecer como a chama ardente da fé. Assim, eu desejo apenas torná-lo sensível a você mesmo. Para isso, o que se encontra obscuro e confuso no seu coração precisa ser cultivado.

Será que deveríamos, caro Johannes, falar sobre os preconceitos absurdos que este mundo nutre pela vida monástica? Muitos acreditam que uma experiência desagradável é o que leva o monge ao claustro, assim, ele renuncia aos prazeres e se entrega a uma vida desconsolada e aflita. Se isso fosse verdade, o claustro seria uma horrível prisão, onde só existe a tristeza desolada por um bem perdido, o desespero, a loucura da auto-flagelação de se encarcerar, espectros vivos expressando o medo dilacerador em orações sussurradas."

Kreisler não pôde evitar um sorriso, pois, ao ouvir falar em espectros, pensava em alguns beneditinos bem nutridos e sobretudo no disposto e corado Hilário, cujo único sofrimento consistia em beber vinho de má qualidade e a única angústia era decifrar partituras difíceis.

O abade continuou:

"Ria, você tem razão ao rir do contraste entre as imagens que apresento e a vida monástica como você a conhece aqui. Sem dúvida, há homens que,

dilacerados pelos sofrimentos, refugiam-se no claustro e alegram-se por encontrar no seio da Igreja a paz que os consola do funesto destino terreno.

Mas, quantos são conduzidos ao mosteiro pelo amor verdadeiro à vida contemplativa e que se sentem bem na solidão, longe das perturbações mesquinhas.

Além disso, temos os outros que, sem vocação evidente para a vida monástica, não estão no seu lugar a não ser no mosteiro. Estou me referindo aos que devem sempre permanecer como estrangeiros no mundo, porque pertencem à uma existência superior e tomam seus anseios como condição para a vida. Então, perseguindo incansáveis o que não podem encontrar neste mundo, estão sempre sedentos e ansiosos por desejos vagos e atormentam-se, procurando, em vão, calma e paz. Seus peitos estão expostos a toda flecha perdida e para seus males não há bálsamo que não seja o amargo escárnio do inimigo sempre armado contra eles. Só a solidão, uma vida uniforme, sem interrupções e abalos, podem lhes restabelecer o equilíbrio e lhes deixar sentir uma satisfação n'alma, que não encontrarão na vida agitada do mundo.

Você, Johannes, é uma dessas pessoas que a força divina eleva ao céu. O sentimento da existência superior, você terá que dividir para sempre com a vida terrena. É magnífico perceber como esse sentimento irradia da arte, sagrado segredo do amor divino, pertencente a outra dimensão e contida em seu peito com ansiedade. Você nada mais tem em comum com as futilidades do mundo, pois dedica-se à mais ardente devoção que é a arte.

Fuja, então, aos absurdos galanteios dos loucos que freqüentemente o atormentam. O amigo abre os braços para recebê-lo, para guiá-lo ao porto seguro, protegido das tempestades."

"Eu sinto", fala Johannes quando o abade se cala sério e abatido, "sinto profundamente a verdade das suas palavras, prezado amigo. De fato, não sirvo para esse mundo que é um enigma para mim. Confesso, porém, que causa-me horror a idéia de usar esse hábito como um cárcere do qual jamais poderei sair. É como se o mesmo mundo que para o compositor Johannes é um belo jardim

repleto de flores perfumadas, subitamente parecesse ao monge Johannes um ermo e inóspito deserto. A resignação..."

O abade o interrompe, levantando a voz:

"Resignação? Existe resignação para você, Johannes, quando o espírito artístico se fortalece cada vez mais em você, quando você, com asas fortes, ergue-se às nuvens luminosas? Que felicidade a vida ainda poderia oferecer?"

Mas, então, prossegue num tom mais suave:

"Sim. O poder divino colocou em nosso seio um sentimento que nos entenece totalmente com veemência irresistível; é o misterioso vínculo entre alma e corpo. Por um lado, o homem persegue a felicidade celeste, mas, por outro, obedece às exigências do corpo. Assim, se produz uma corrente, a que está condicionada a perpetuação da vida humana. Não é preciso dizer que estou me referindo ao amor e que não penso que lhe será fácil renunciar totalmente a ele. Renunciando, você se salva da ruína e jamais, jamais, você poderá tomar parte da felicidade quimérica do amor terreno."

O abade pronuncia as últimas palavras tão solenemente, com tal ênfase, como se à sua frente estivesse aberto o livro do destino, e dali ele anunciasse ao jovem o sofrimento ameaçador, que não poderia ser evitado, a não ser que Kreisler se refugiasse num mosteiro. (...)

Bibliografia

- 1) Bacon, Francis: *Neu-Atlantis* (A Nova Atlântida). In: *Der Utopische Staat*. *Op. cit.*. Pp. 171 a 215.
- 2) Bakhtin, Mikhail: *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento, no contexto de Rabelais*. São Paulo: Edusp,
- 3) Bakhtin, Mikhail: *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981.
- 4) Baudelaire, Charles: "L'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques". In: *Oeuvres Complètes de Baudelaire*. Bibliothèque de la Pléiade. Edição e notas feitas por Y. G. de Dantec. Paris: Librairie Gallimard, 1954.
- 5) Blanchot, Maurice: "O *Athenaeum*". Tradução de Bernardo de Carvalho. In: "Folhetim" da Folha, de 27 de maio de 1988. P. B-2. Originalmente publicado no livro *L'entretien infini*. Paris: Éditions Gallimard, 1969.
- 6) Campanella, Tommaso: *Sonnenstaat* (O Reino do Sol). In: *Der Utopische Staat*. *Op. cit.*. Pp. 111 a 170.
- 7) Campbell, Joseph: *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1999.
- 8) Campos, Haroldo de: *Texto e história. A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976. P. 21. In: Barros Camargo. Maria Lúcia de: "Leituras Impertinentes". In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. ABRALIC. Florianópolis: 1998.
- 9) *Crítias*. In: *Platon*. *Op. cit.*. Volume 1.
- 10) Derridá, Jacques: *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- 11) Eliade, Mircea: *Naissances Mystiques*. Paris: Gallimard.
- 12) Eisner, Lotte H: *A Tela Demoníaca*. Traduzido do alemão por Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

- 13) Fichte, Johann Gottlieb: *A Doutrina da Ciência e outros escritos*. Seleção, tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores)
- 14) *Fotografia, Manual Completo de Arte e Técnica*. São Paulo: Abril Cultural 1981.
- 15) Frye, Northrop: *Anatomia da Crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1959.
- 16) Gennep, Arnold van: *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.
- 17) *Geschichte des Deutschen Films* (História do Filme Alemão). Editado por W. Jakobsen, A. Kaes, H. H. Prinzler, trabalho conjunto com *Stiftung Deutsche Kinemathek* (Fundação Cinematográfica Alemã, Berlim). Stuttgart: Metzler, 1993.
- 18) Hoffmann, E. T. A.: *E. T. A. Hoffmann Werke*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1967. 4 volumes.
- 19) Hoffmann, E. T. A.: *Sämtliche poetischen Werke* (A Obra Completa de E. T. A. Hoffmann). Berlim-Darmstadt-Wien.: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1963. Volumes 1 e 2.
- 20) Hoffmeister, Gerhardt: "Deutsche und Europäische Romantik" (Romantismo Alemão e Europeu). In: *Romantik-Handbuch. Op. cit.*. P. 139.
- 21) Hugo, Victor: *Do Grotesco e do Sublime - Tradução do "Prefácio de Cromwell"*. Tradução e notas de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva. 1988.
- 22) Joyce, James: *Finnegans Wake*. Nova York, Viking Press Inc., 1939.
- 23) Kayser, Wolfgang: *O Grotesco - configuração na pintura e na literatura*. Traduzido do alemão por J. Guinsburg. Editora Perspectiva, São Paulo, 1986.
- 24) "La Lumière et la nuit". In: *Encyclopedie de l'Expressionisme* – traduzida do alemão. Paris: Editions Aimery Somogy, 1978. P. 197.
- 25) Lévi-Strauss: Claude: *Mythologiques - Le cru et le cuit*. Paris: Librairie Plon, 1964. Ff. 9 a 40.

- 26) *Lexikon des Internationalen Films* (Léxico do Filme Internacional). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1991.
- 27) Mahlendorf, Ursula: "Die Psychologie der Romantik". In: *Romantik-Handbuch. Op. cit.* P. 596.
- 28) Meyer, Hans: "Die Wirklichkeit E. T. A. Hoffmanns - ein Versuch". In: *E. T. A. Hoffmann Werke. Op. cit.* Volume 4. P. 563.
- 29) Moos, Paul: "E. T. A. Hoffmann als Musikästhetiker" (E. T. A. Hoffmann como esteta musical). In: *E. T. A. Hoffmann*. Editado por Helmut Prang. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. *Wege der Forschung* (Caminhos da Pesquisa). Volume 486. P. 11.
- 30) Morus, Thomas: *Utopia*. In: *Der Utopische Staat* (O Estado Utópico). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1978. Pp. 7 a 110.
- 31) Novalis: In: *Hauptwerke der deutschen Literatur - Einzeldarstellungen und Interpretationen* (Principais obras da literatura alemã - apresentações isoladas e interpretações). Editado por Manfred Kluge e Rudolf Radler. München: Kindler Verlag, 1974.
- 32) Novalis: *Hymnen an die Nacht e Heinrich von Ofterdingen*. Stuttgart: Wilhelm Goldmann Verlag, 1978.
- 33) Olbrich, Karl: "Ernst Theodor Amadeus Hoffmann und der deutsche Volksglaube" (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann e a Crença Popular Alemã). In: *E. T. A. Hoffmann*, editado por Helmut Prang. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. P. 56.
- 34) Ostermann, Eberhard: "Fragment/Aphorismus". In: *Romantik-Handbuch*. Editado por Helmut Schanze. Stuttgart: Kröner, 1994.
- 35) Rehmke, J.: *Geschichte der Philosophie*. Editado e Complementado por F. Schneider. Wiesbaden: VMA-Verlag.
- 36) Revista Planeta nr. 27. São Paulo: Editora Três, novembro de 1974.
- 37) Santo Agostinho: *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- 38) Scholz, Ingeborg: *Ernst Th. A. Hoffmann - Das Fräulein von Scuderi - Der goldene Topf - Interpretation und unterrichtspraktische Vorschläge* (Ernst

- Th. A. Hoffmann - Senhorita Scuderi - O Pote de Ouro - interpretação e sugestões didáticas práticas). Hollfeld: Joachin Beyer Verlag, 1997.
- 39) Scott, Walter: "Sobre a obra de Hoffmann". In: *O Pequeno Zacarias, chamado Cinabre*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- 40) Störig, Hans Joachim: *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1979. Volumes I. e II.
- 41) *Tausend und eine Nacht* (As Mil e Uma Noites). Stuttgart: Füllhorn Sachbuchverlag, 1986.
- 42) *Timaios*. In: *Platon - Sämtliche Werke*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1959. Volume 5.
- 43) Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur* (Dicionário Técnico de Literatura). Stuttgart: Kröner, 1969.
- 44) Wittkop-Ménardeau: *E. T. A. Hoffmann*. Hamburg: Rowohlt, 1966.